@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA ARTISTICĂ
DOINA DUMITRESCU

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
ALINA LEDEANU

COPERTA:
Inima pîinii
DINU LAZĂR: Comentariu fotografic
la opera lui ION NICODIM

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor din România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Redacţia:
DAN HĂULICĂ, redactor-şef, ŞTEFAN AUG. DOINAŞ, redactor-şef adjunct, ALEXANDRU BACIU, GEO ŞERBAN, ALINA LEDEANU, ALEXANDRU AL. ŞAHIGHIAN, ILIEŞ CÂMPEANU

319-320-321

SUMAR

O UNIVERSALITATE ACTIVĂ

EX ORIENTE LUX

Cuvinte pentru *Secolul* 20 de la ERNST JÜNGER, SAMUEL BECKETT, V. KAVERIN, FRANCIS PIANCA şi VITTORIO STRADA • 5

PARIS — BEAUBOURG

Un premiu internaţional pentru « Secolul 20 »

DAN HĂULICĂ: Răspuns la ceremonia de la Centrul « Georges Pompidou »; imagini de ambianţă la Beaubourg

YEHUDI MENUHIN

Premiul pentru toleranţă « Moses Mendelssohn »

YEHUDI MENUHIN: *Pledoarie pentru toleranţă*, în româneşte de Alina Ledeanu •14

YEHUDI MENUHIN: *Soarele tăinuit al viorii: O relaţie platonică — violonistul şi vioara sa*; *Spaţiu şi senzaţie; Repertoriu şi interpretare — Bach — Beethoven; Sonorităţi trăite*, în româneşte de Doina Ionescu • 20

ION VOICU: « . . . *cum ne-a învăţat Enescu pe amîndoi* » • 27

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ION NICODIM

GEORGES CHARBONNIER: *Suprafaţa şi strigătul*, dialog cu Ion Nicodim, în româneşte de Cristina Hăulică • 29
DAN HĂULICĂ: *Au-delà de l'esthétique*
ANATOL MÂNDRESCU: *«... axul pămîntului acordat cu stelele»* • 33
CORIOLAN BABEŢI: *Despre albastru şi «căderea» din starea de albastru* • 41

BORGES

INFINITUL IPOTEZEI

DAN HĂULICĂ: *Morminte şi corăbii* • 47
CLEA K. DE LÚPIZ: *Întîlnire cu Borges — Un «celălalt» care ne obsedează — Labirintul în absenţa Minotaurului — Nu-mi recitesc niciodată scrierile — O stoa secretă*, dialog în exclusivitate pentru *Secolul 20*, în româneşte de Cristina Hăulică • 49
JORGE LUIS BORGES: *Alt poem al darurilor*, poem, în româneşte de Theodor Enescu • 52
WANDA MIHULEAC: *Variaţiuni borgesiene*, reproduceri alb-negru, cu un text de ANDREI PLEŞU: *Un nou Pompei*
Tangaj şi răsfrîngere — DAN PERJOVSKI şi GERENDI-GĂINĂ ANIKÓ, cu o notă de DAN HĂULICĂ
JORGE LUIS BORGES şi OSVALDO FERRARI: *Dialog despre dialoguri: Despre public — Despre umor — Despre ipoteză — Despre memorie — Despre Leonor Acevedo Suárez*, în româneşte de Cristina Hăulică • 55
ANDREI DÎRLĂU: *Poemul şi palatul la Borges şi Coleridge* • 69
Şapte poeme despre oglinzi, în traducerea lui Mircea Cărtărescu: LAWRENCE DURELL: *«Je est un autre»*, *Despre oglinzi*; LOUIS MACNEICE: *Reflectări*; EDWIN MUIR: *Cele trei oglinzi*; SYLVIA PLATH: *Oglindă*; THOM GUNN: *Oglindă*; MARTIN BOOTH: *Dare de seamă către supravieţuitori* • 77

SHAKESPEARE

O incitaţie perpetuă

FLORIAN POTRA: *«Hamlet» în cheie inversă* • 87
DARIO FO: *Elisabeta — din întîmplare o femeie*, în româneşte de Florian Potra • 98
MARIN SORESCU: *«Vărul Shakespeare» — fişă de temperatură* • 142

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARIN SORESCU: *Vărul Shakespeare* — piesă de teatru (fragment inedit) • 145
MARIN SORESCU: *Coz Shakespeare*, fragment, versiune engleză de Radu R. Şerban • 155

ADINA DARIAN: *Teatrul britanic în stagiune continuă* • 161
DEBORAH WARNER: *Teatru de scenograf, de regizor sau de autor ?* — interviu realizat de LUDMILA PATLANJOGLU • 178
Cu numeroase ecouri britanice în scris şi în imagine, şi cu o tabletă de MARIN SORESCU: *Caramitru — Hamlet*, şi o scrisoare de Giorgio Strehler

FABULA, ÎNTRE ESOP ŞI SOCRATE

ZOE PETRE: *Originile unui limbaj universal* • 194
STEFANO JEDRKIEWICZ: *Modele culturale în Atena clasică*, în exclusivitate pentru *Secolul 20* • 197
STEFANO JEDRKIEWICZ: *Platon şi fabulele esopice*, în româneşte de Ani Virgil • 199
GETA BRĂTESCU: *De ce mereu Esop ?*, argument la un ciclu de desene • 214

CONVERGENŢE

Ne-au vizitat şi ne-au rămas în memorie:
ROBERT JAUSS, PIERRE VIDAL-NAQUET, JAN BIALOSTOCKI • 186
Întîlniri pe meridiane româneşti evocate de:
ANDREI CORBEA, ZOE PETRE, RĂZVAN THEODORESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CARNET

MILANO

Corriere della Sera: *Pe Dunăre vine « Ghepardul »*, însemnări despre literatura italiană în România, de Arturo Colombo ● 217

MOSCOVA

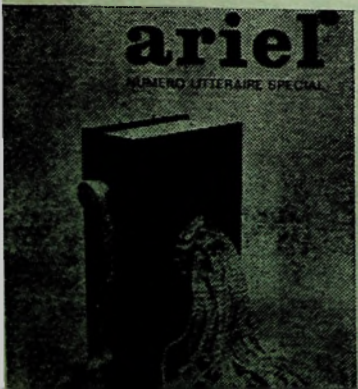
ILYA EHRENBURG: *Oameni, ani, viaţă*, o restituire, în româneşte, cu o prezentare, *Şi totuşi istoria ...*, de Alexandru Stark ● 219

NEW YORK

The New York Times Book Review *şi civilizaţia cărţii*, prezentare de Livia Szász Câmpeanu ● 233

IERUSALIM

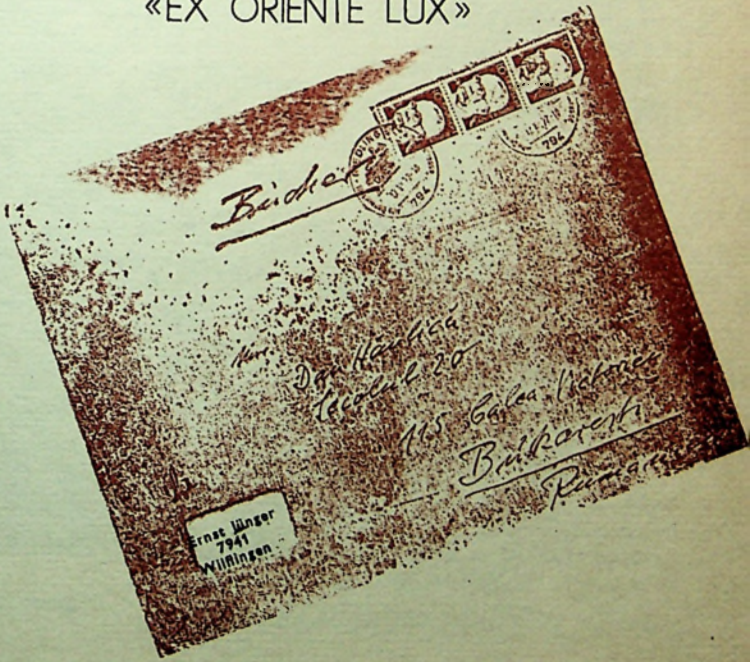
Ariel: *Zig-zag în perimetrul « Ariel »; Ethos şi vitalitate*, comentarii de Geo Şerban şi Alina Ledeanu, cu imagini din grafica revistei şi din coregrafia israeliană ● 238



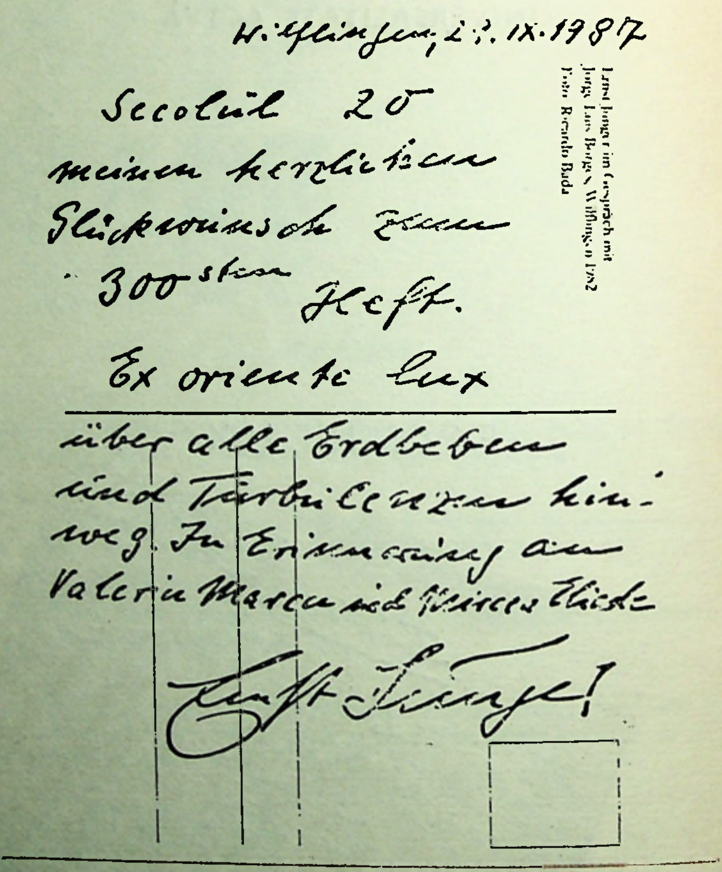
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

O UNIVERSALITATE ACTVĂ

«EX ORIENTE LUX»



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Wilflingen, 29. IX. 1987

Secolul 20

meinen herzlichen Glückwunsch zum 300sten Heft.

Ex oriente lux

über alle Erdbeben und Turbulenzen hinweg. In Erinnerung an Valeriu Marcu und Mircea Eliade

Ernst Jünger

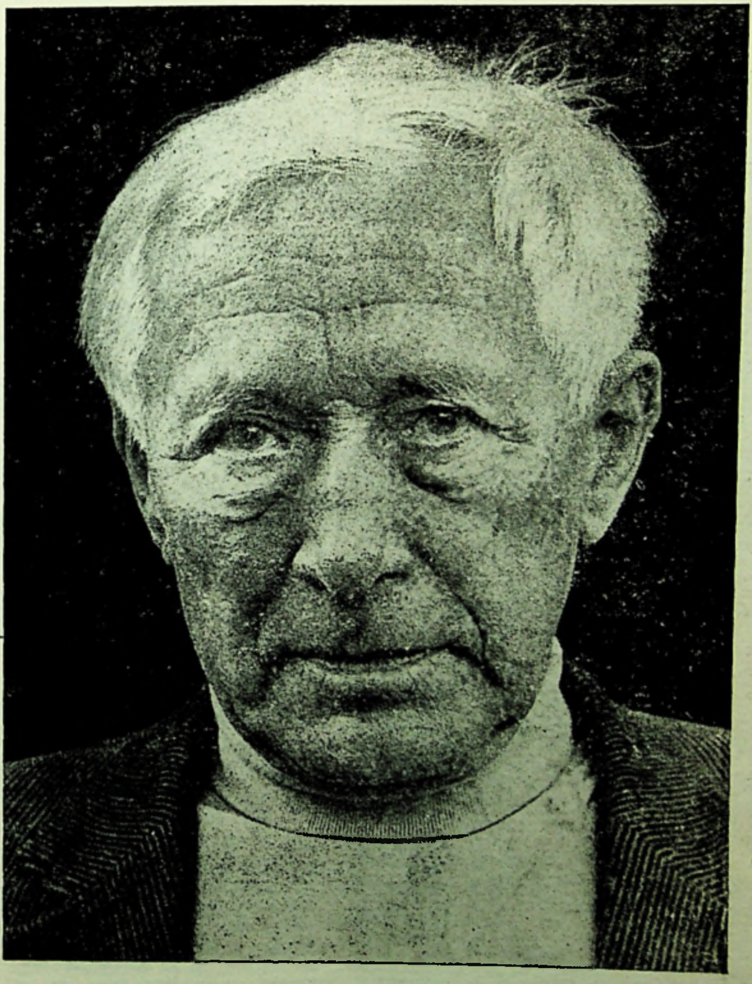
Wilflingen, 29. IX. 1987

Secolul 20

Felicitări din inimă pentru cel de-al 300-lea număr.
Ex Oriente lux, peste toate cutremurele și frămîntările.
În amintirea lui Valeriu Marcu și a lui Mircea Eliade

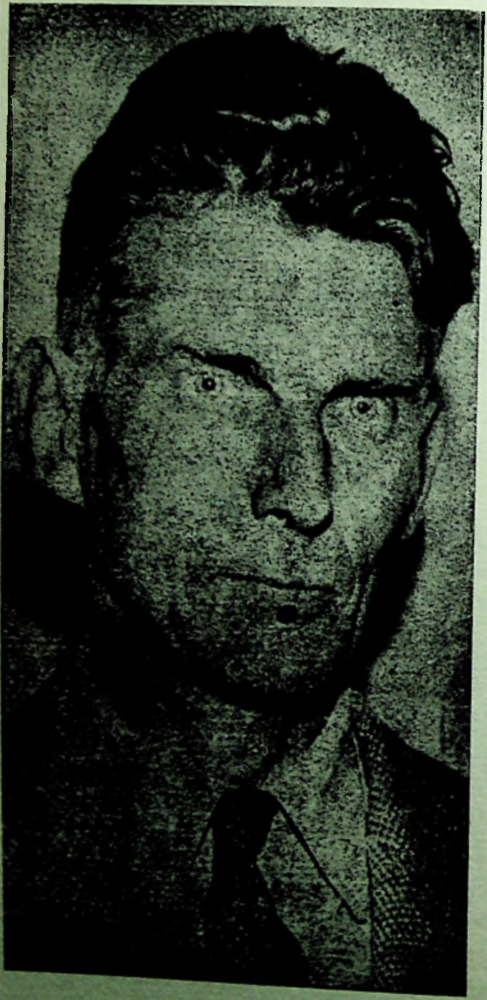
Ernst Jünger

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Ernst Jünger, portret fotografic de Heinz-Günter Mebusch

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



In 1985, cînd Secolul 20 împlinea 25 de ani de apariţie neîntreruptă, figura lui Samuel Beckett, acvilin-inteligentă, patrona emblematic numărul nostru 300. Printr-un straniu hazard, la 22 decembrie 1989, Beckett murea, lăsîndu-ne, ca un memento grav, privirea sa rebelă şi sihastră.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Paris
27.10.87

SAMUEL BECKETT

Dear Mr Hăulică

Many thanks for Secolul 20 received from David Warrilow today.

I am greatly touched by this most generous tribute to my work in your country.

With gratitude and best wishes,

Yours sincerely

Samuel Beckett

Paris, 28. 10. 1987

Dragă domnule Hăulică

Multe mulţumiri pentru *Secolul 20* primit astăzi prin David Warrilow.

Sînt profund impresionat de acest extrem de generos tribut adus operei mele în ţara dumneavoastră.

Cu gratitudine şi cele mai bune urări,

al dumneavoastră sincer
Samuel Beckett

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

В редакцию журнала "XX век"

От души приветствую вас, дорогие друзья, создателей первоклассного журнала.

Вы достигли высокой степени развития в этом сложном жанре, требующем не только организованного, но и высокого художественного вку-

Журнал содержателен, прекрасно оформлен, его иллюстрации поражают своей выразительностью. Обширность сведений, которые характерны для вашего журнала, я могу сравнить только со знаменитым некрасо[illegible]

Приветствую вас. Ваш В. Каверин

17.10.87 г.

Către redacția revistei *Secolul 20*

Din toată inima vă salut, dragi prieteni, creatori ai unei reviste de primă mînă.

Ați atins un nivel înalt în acest gen complex ce necesită nu numai talent organizatoric, ci și un gust artistic desăvîrșit.

Revista are un conținut bogat, este foarte bine realizată din punct de vedere grafic, ilustrațiile ei te uimesc prin expresivitatea lor. Vastitatea explorărilor caracteristice revistei dumneavoastră o pot compara numai cu renumita revistă *Sovremennik* a lui Nekrasov.

Calde salutări. Al dumneavoastră
V. Kaverin

17. 10. 1987

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

L'Ambassadeur de Suisse

Moscou, le 4 août 1988

Dès la première page, dès la couverture (non pas l'inévitable lac de Hodler, mais un paysage lunaire onirique) jusqu'au "Minotaure" de Dürrenmatt, vous nous emportez au-dessus des clichés à des hauteurs inattendues, où le "carrefour".se perçoit mieux. Et à quelle altitude! La vocation catalysatrice (qui l'avait comprise avant vous, Malraux peut-être, mais vous allez infiniment plus loin), Tudor Arghezi et Lucian Blaga dans des textes et des photos qui soudent nos cultures définitivement, la Suisse que l'on passe sous silence, parce qu'elle sort de la louange ou de la critique conventionnelle le Goetheanum; Spitteler, Genève, Burckhardt et Wölfflin, nos géants, le dadaïsme (qui pouvait le faire mieux que vous?) Vous avez même l'originalité de parler de Luginbühl alors que le monde entier ne voit que Tinguely

Ainsi, en l an de grâce 1988, quelques Roumains superbement intelligents, raffinés et sensibles, tendant à la Suisse un miroir fabuleux, qu'elle n'aurait pu rêver de confectionner elle-même, en offrant à la Roumanie, et à l'Europe, en cadeau, l'image de l'un de ses carrefours importants

Merci, cher Ami, de ce miracle que vous étiez seul à pouvoir produire devant nos yeux Je vous embrasse.

En fidèle amitié,

Francis Pianca

Francis Pianca

De la prima pagină, încă de la copertă (nicidecum lacul inevitabil al lui Hedler, ci un lunar peisaj oniric) pînă la "Minotaurul" lui Dürrenmatt, ne-aţi ridicat deasupra clişeelor pe culmi neaşteptate, acolo unde « răscrucea » se percepe mai bine. Şi la ce înălţime! Vocaţia catalizatoare (cine a înţeles-o mai înainte, probabil Malraux, însă voi mergînd mai în adînc), Tudor Arghezi şi Lucian Blaga în texte şi cu fotografii care unesc definitiv culturile noastre, Elveţia trecută de unii sub tăcere, pentru că depăşeşte atît lauda cît şi critica convenţională; *Goetheaneum*-ul; Spitteler; Geneva; Burckhardt şi Wölfflin, uriaşii noştri; dadaismul (cine ar fi putut să-l prezinte ca voi?). Aveţi chiar originalitatea de a vorbi de Luginbühl, pe cînd toată lumea nu-l vede decît pe Tinguely.

Astfel, în anul de graţie 1988, cîţiva români inteligenţi, rafinaţi şi sensibili, întind Elveţiei o oglindă fabuloasă, pe care ea n-ar fi visat s-o confecţioneze singură, oferind României, şi Europei, în dar, imaginea uneia dintre importantele sale răscruci.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cercetătorii pot vorbi astăzi indiscutabil despre o producţie culturală în România, de vreme ce există o revistă ca *Secolul 20*, care mărturiseşte voinţa de a purta dialoguri şi de a fi curent, ceea ce constituie cele două funcţii esenţiale ale actului cultural"

(Vittorio Strada)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PARIS — BEAUBOURG — 1987

UN PREMIU INTERNAȚIONAL

PENTRU **Secolul 20**

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

1. Surprize, pentru un divertisment în Alb-Negru; 2. Cel care aplaudă e Dominique Bozo, lîngă Marina Vlady; în centru, Gisèle Breteau, responsabila Bienalei Filialei de Artă, și colaboratoarea ei, Silvie Tremblay

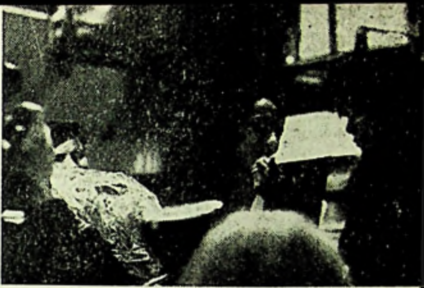
Dintre paginile pe care *Secolul* 20 n-a putut să le publice, în ultimii ani, unele n-aveau altă vină decît că încercau să informeze cititorii despre ecourile suscitate de propria noastră revistă; despre impactul ei în lumea contemporană. Ascultînd de o legitimă îndatorire, înțelegem, deci, să înfățișăm, fie și abia astăzi, un eveniment ce ne-a marcat înaintarea, o recunoaștere internațională ce a cîntărit, în existența revistei.

Tocmai atunci suspendată, împiedicată să apară vreme de 9 luni, prin ucazurile unui sinistru personaj, pe nume Dulea, publicația noastră era distinsă la Paris cu Premiul pentru cea mai bună revistă de cultură și artă, acordat redactorului șef *Dan Hăulică*. Atribuirea Premiului, de către UNESCO și cîteva notorii organisme culturale de profil interdisciplinar — C.N.R.S. Images/Media, CAMERA —, venea să confirme fertilitatea opțiunilor pentru care *Secolul* 20 era certat de către oficialii de la Casa Scînteii; în mintea opacă a culturnicilor, aspirația spre sinteză și dialog european sfîrșise prin a echivala cu o culpabilă subversiune. Premiul de la Paris, din 1987, însemna, deci, pentru noi confirmarea unui program și o reparație morală.

Decernarea a beneficiat de un public amplu, cordial și divers, — peste 3000 de persoane au venit să onoreze în acea seară manifestările celebrînd cei 10 ani de existență a Centrului Beaubourg. În marele Forum de la Centrul « Georges Pompidou », ceremonia încheia Prima Bienală a Filmului de Artă, cu decernarea Premiilor prilejuite de această confruntare internațională, — sub flash-urile active ale jurnaliștilor și sub surîsul *Marinei Vlady*, care distribuia trofeele. Propusă a se

5. În centru, Jean Clair, care s-a manifestat hotărît împotriva unui anume terorism al avangardei; 6. Henri Alekan, ilustrul operator care a semnat fotografiia a peste o sută de filme, — de la Cocteau, *La Belle et la Bête*, pînă la Wenders

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



3. În imagine, Annick Demeule, secretara generală CAMERA, Virginia Leirens, un nume cunoscut al fotografiei de artă, Monique Sicard, responsabilă de programe la CNRS, în jurul lui Henri Storck, clasic al documentarului și al filmului despre artă; 4. Întreținîndu-se cu Gisèle Breteau, Marina Vlady

desfășura ca un Festival de Alb-Negru, seara avea să se prelungească printr-un program, pictural reglat, de focuri de artificii, pe esplanada din fața clădirii: o jubilantă avalanșă luminoasă care tindea să se compună strict, ca un Kandinsky izbucnind pe fond nocturn.

Ceremonia a fost deschisă de *Jean Maheu*, directorul Centrului « Pompidou ». În continuare a luat cuvîntul *Jean-Michel Arnold*, secretar general al Cinematecii franceze și director al Centrului Național de Cercetare Științifică, Secțiunea Images/Media.

« Consiliul nostru premiază, o dată pe an, fie o mare editură, fie o revistă deosebit de importantă pentru artele plastice, și anul acesta, în ciuda unei enorme concurențe (cu nume ca editura Flammarion), Premiul a fost acordat, în unanimitatea Juriului, lui Dan Hăulică. Juriul a avut buna idee de a cere ca Premiul să fie, de rîndul acesta, opera unuia dintre cei mai mari plasticieni români, Ion Nicodim, care se află printre noi — și am vrea să vă arătăm această operă, cu adevărat frumoasă, pentru a fi aplaudată cum se cuvine ».

A luat apoi cuvîntul pictorul *Pierre Skira:*

« Aș vrea să încep prin a spune că Dan Hăulică îmi este un vechi prieten: prietenia exigenței și exigența prieteniei mă îndeamnă să vorbesc despre un om de o mare cultură, despre un om pentru care cultura nu e vorbă goală, dimpotrivă, ea înseamnă și o luptă. Îi remit cu emoție acest Premiu, în numele a tot ceea ce a făcut pentru pictură și pentru literatură ».

7. Jacques Monory, un pictor pregnant, cînd mînuiește camera, nu doar paleta; 8. Michel Mitrani, cineastul și realizatorul care a făcut *Les Guichets du Louvre*, dar și serialul *L'Art abstrait en question*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

9. Jean Maheu, președintee la acea dată al *Centrului « George Pompidou»*, primește satisfăcut angajamentele de sponsorizare a Bienalei.

10. Expansiv și convingător, Jean-Michel Arnold, directorul CNSR Images/Media, între scriitorul Pascal Bonafoux și pictorul Leonardo Cremonini

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« Vă mulțumesc și mă simt foarte emoționat de această contiguitate ideală, între o revistă literar-culturală și o importantă Bienală consacrată Filmului de Artă.

Lui Werner Herzog, într-un moment de criză, cînd nu mai voia să continue, marele critic care a fost Lotte Eisner i-a spus: „Istoria filmului îți cere a continua". Istoria filmului, așa cum a fost prezentată în cursul acestei minunate retrospective, ne cere, nouă tuturor, să continuăm: să depunem eforturi, în acest sens, de bună înțelegere, de convergență internațională.

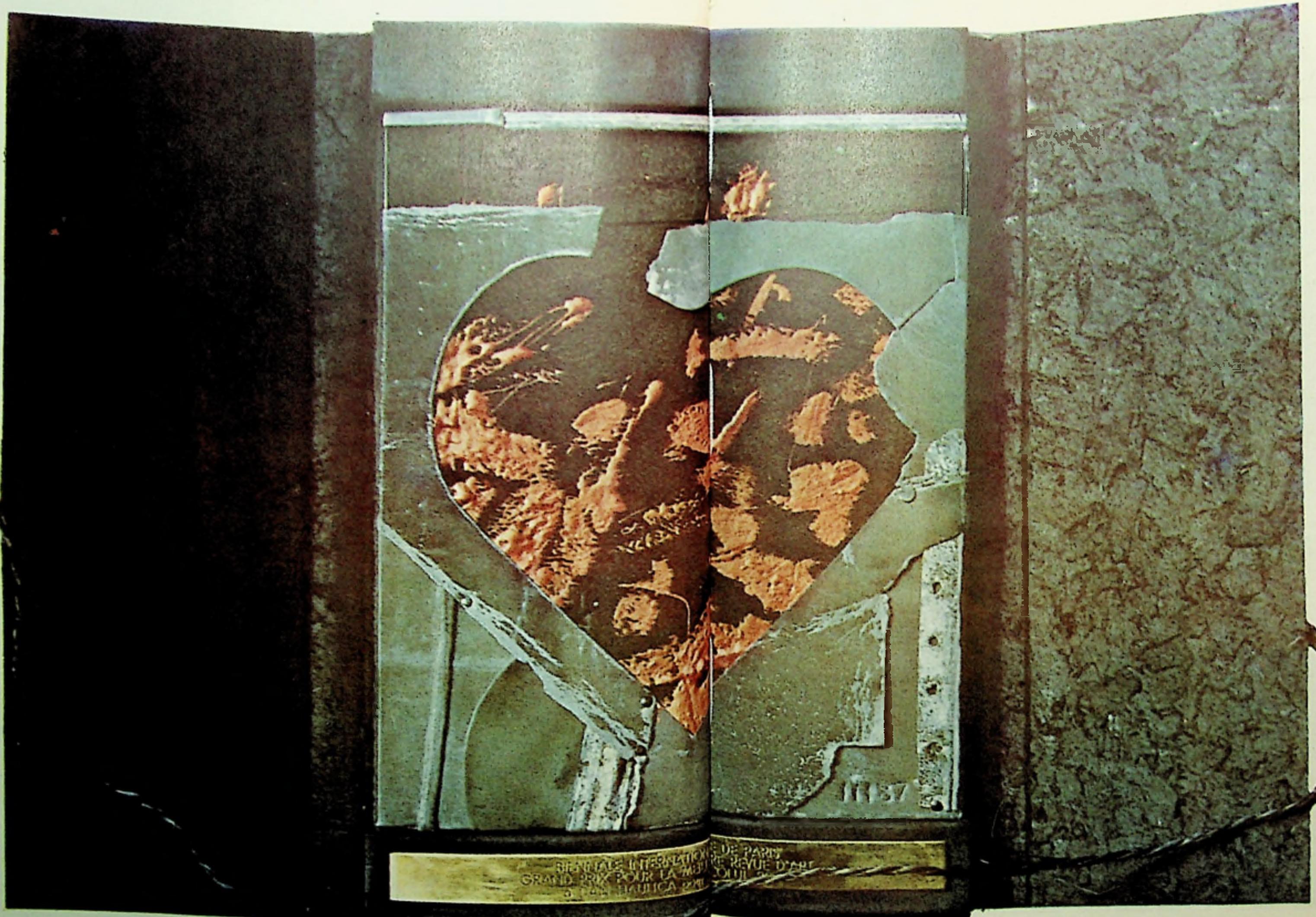
Revista pe care o conduc este, într-un fel, o constructoare de punți, între Răsărit și Apus, între poezie și inteligență, între critică și creația artistică. Tocmai spiritul unei asemenea deschideri a fost distins prin această cordială manifestare. Și mă simt astăzi plonjînd în ceea ce s-a numit „albumul de familie al geniului francez" — pentru a folosi vorbele cu care un realizator, dintre pionierii genului, își designa filmul său despre Maillol. Ne găsim, într-adevăr, prinși într-o familiaritate profund creatoare.

Vă mulțumesc, Dumneavoastră tuturor, care știți să mențineți o astfel de ambianță ».

DAN HĂULICĂ

Cuvînt rostit la decernarea Premiului,
Paris, Centrul « Georges Pompidou » 1987

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Un simbol care se menţine în registrul grav, patetic: inima făurită de Ion Nicodim drept Premiu al Bienalei

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Dan Hăulică, rostindu-şi Cuvîntul de mulţumire; pe podium, Dominique Bozo, cunoscutul critic şi muzeolog, responsabilul Artelor Plastice din Franţa, Pierre Skira, Marina Vlady, preşedinte al Comitetului de Onoare, şi cîţiva din laureaţii Bienalei.

Un aspect la Marele Forum de la Centrul « Georges Pompidou »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

YEHUDI MENUHIN

Today I am once again in Berlin, thanks to your invitation, and to the culture, learning and civilisation of a man, Moses Mendelssohn, who symbolises the enriching possibilities of tolerance and imaginative sympathy, as well as his and our great Germanic cultures. He also, however, represents the degree to which we fall short of these ideals. In a country that has suffered the worst and most methodical effects of intolerance, you have asked me to speak on this subject and I have tried, without offering much in the way of solutions or even comfort, to place the subject in a certain perspective so that decisions and behaviour may at least be taken in the light of awareness and understanding of basic human characteristics.

I thank you.

YEHUDI MENUHIN

[redacted]

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

YEHUDI MENUHIN

Toleranţa presupune intolerabilul, sau cel puţin ceea ce este greu de tolerat. Inevitabil, ea cunoaşte limite. Cum ştim, o cantitate dată de lichid are un punct de saturaţie, dincolo de care, la o anumită temperatură, o cantitate de substanţă — să zicem zahăr sau sare — nu se mai poate dizolva. De asemenea, am auzit cu toţii despre fenomenul de respingere în transplantul de organe, pe care un organism viu, de exemplu, îl manifestă, cînd organele în cauză sînt inima sau rinichiul. Toleranţa este efemeră şi ambiguă şi, de aceea, pentru a rămîne o virtute, trebuie permanent cultivată. Nu trebuie să-i uităm limitele. Atunci cînd apartenenţa la un grup, trib sau naţiune este percepută într-un sens exclusiv, se pot declanşa în mod automat suspiciunea, teama, antipatia. Trebuie să le înţelegem şi să le compensăm.

În grădiniţe, şcoli, institute politehnice sau chiar în cercurile artistice, toleranţa dintre studenţii de diferite rase, credinţe sau culori nu reprezintă o problemă reală, fiind superficială. Copiii sînt intoleranţi doar cu ceea ce se opune ambiţiilor, profesiei, auto-exprimării în meserii, arte şi ştiinţe, precum şi faţă de propriile lor imperfecţiuni sau ale propriei lor munci.

Prin contrast, părinţii, predicatorii, politicienii obsedaţi de mîndrie, prejudecăţi, autoritate, precum şi de permanentul joc al cîştigării superiorităţii şi dominaţiei asupra celorlalţi — sînt adevăraţii culpabili.

Cu toate acestea, toleranţa însăşi, ca atitudine generală, nu este întotdeauna demnă de laudă. Nu e de recomandat unui artist tolerarea propriilor eşecuri, pentru că astfel îşi plafonează arta. Fără îndoială, nu putem fi toleranţi, cînd avem în vedere îngustări ale spiritului uman, pentru care atîtea fapte ale lumii noastre constituie mărturii elocvente. Există ceva care încîntă spiritul uman — simţul propriei superiorităţi şi unicităţi pe care acesta le preferă demnităţii şi raţiunii.

Cu mult timp înainte ca Cernobîlul zilelor noastre să devină cunoscut prin reactorul său nuclear, a trăit acolo, între anii 1730—1795 un om sfînt, pe nume Menachem Nahum. Nu demult, un prieten mi-a atras atenţia

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

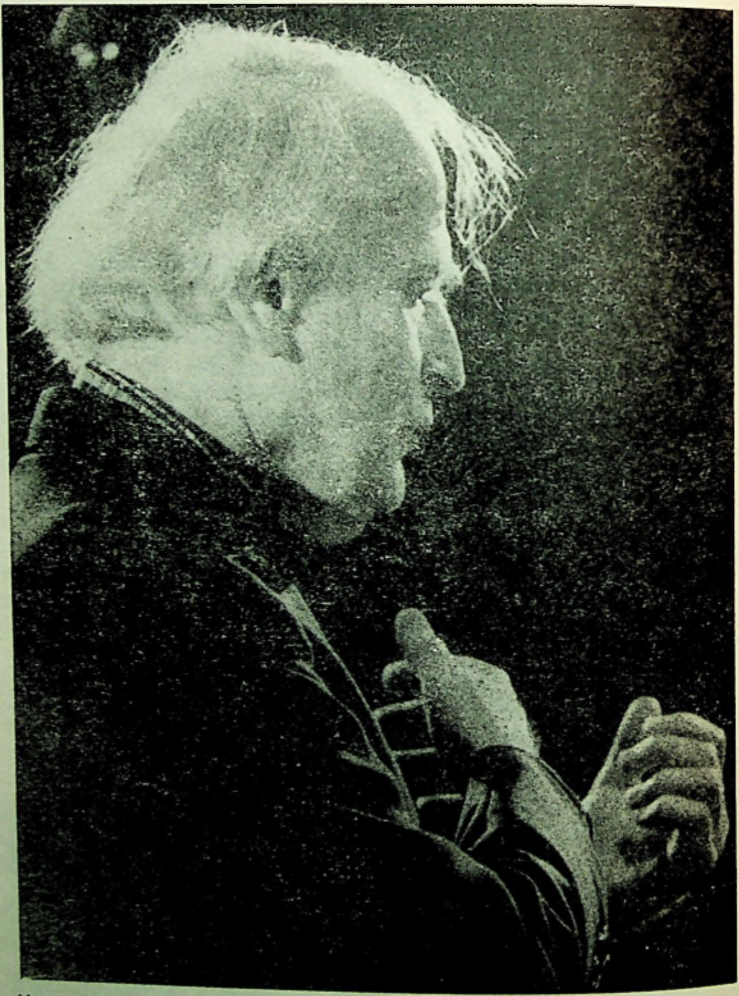
asupra gîndurilor și meditațiilor acestui înțelept hassidim. Lectura lor ne stîrnește interesul. « Compasiunea și judecata sînt distincte una de alta, numai jos pe pămînt; dincolo, nu există decît compasiunea Torei . . . simpla îndurare ». La aceasta ar mai fi putut adăuga că aici pe pămînt sînt necesare amîndouă, atît compasiunea, cît și judecata.

E greșit să credem că, înțelegîndu-ne slăbiciunile, putem găsi astfel o rezolvare perfectă a tensiunilor și stressului vieții moderne. În existența reală, care nu reușește să fie o operă de artă, tot ce putem face este să diminuăm tensiunile inevitabile, să ameliorăm condițiile sociale, astfel încît să evităm, sau măcar să reducem, abuzul de putere care altminteri s-ar instaura.

În țările democratice, caracterizate prin libera circulație a informației, prin revendicări politice în creștere și interese competitive, înțelegem din ce în ce mai mult că democrația, fără anumite îngrădiri, este adesea în mare dificultate. Nu trebuie ignorate anumite priorități, ierarhizate pe nivele — ecologic, educațional, urban, mediu înconjurător. În unele situații, chiar guvernele democratice sînt nevoite să se supună imperativelor de supraviețuire în termenii nivelului de educație al valorii, al ideilor filosofice și religioase fundamentale. Sîntem nevoiți să recunoaștem și să îmbrățișăm viziunea unitară asupra materiei și energiei ca alternativă de supraviețuire și evoluție a vieții pe planeta noastră, asupra căreia trebuie să veghem, dacă dorim ca această supraviețuire să continue. Trebuie, de asemenea, să considerăm calitatea conștiinței potențiale și tot mai acute de a îmbina anorganicul cu organicul. Omnia animat, *pentru a-l cita pe marele filosof evreu de limbă germană Constantin Brunner. Totul este viu, sau conștient, sau măcar posedă capacități latente pentru viață și conștiență. În fiecare atom există cîte o părticică din spiritul divin.*

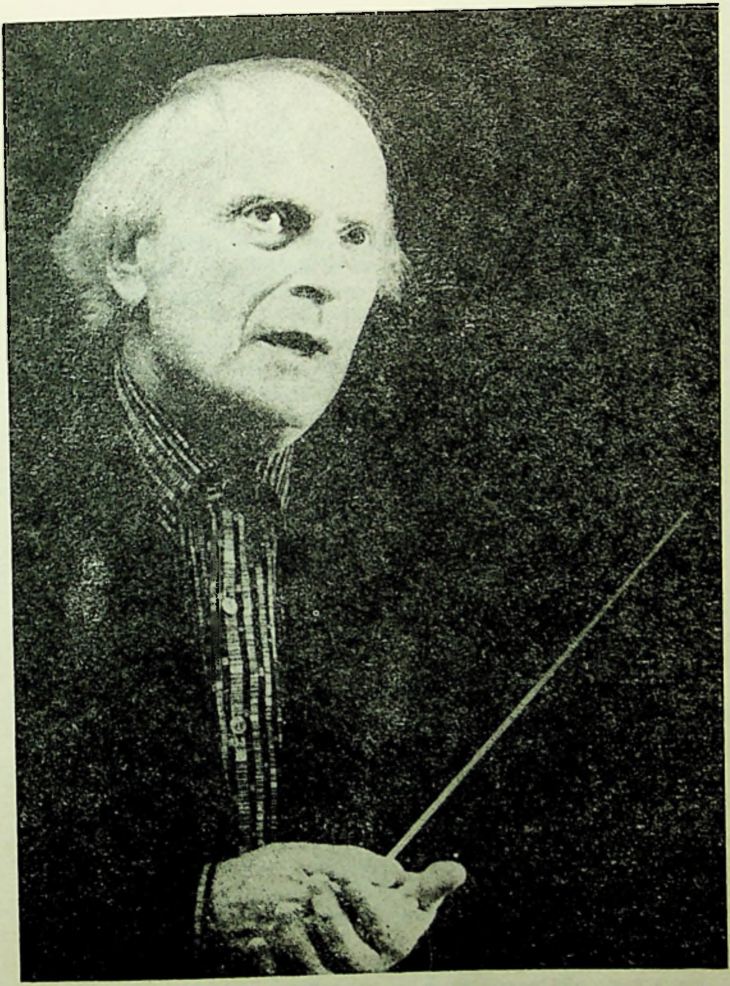
Intoleranța este, în general, o expresie a frustrării răsfrînte nu asupra noastră, ci asupra altuia. Ea este, fără îndoială un mecanism de bază, dacă nu chiar primar, de autoapărare. Spiritele noastre sînt de regulă în slujba

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Menuhin la Varşovia. Fotografii oferite spre publicare de revista «La Pologne»

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

supravieţuirii zilnice şi a prejudecăţilor pe care le autoîntreţinem. Numai un spirit creator slujind o artă, o meserie, o ştiinţă, o altă fiinţă umană, capabil să întindă o mînă de ajutor unui duşman, poate depăşi climatul prejudecăţii.

Intoleranţa nu este însă caracteristică numai fiinţei umane. Chiar în cele mai riguroase şi invariabile manifestări ale substanţei, energiei, gravitaţiei, electricităţii, fiecare atom, moleculă sau grup de moleculei, fie organice, fie anorganice, exercită totuşi atît atracţii cît şi respingeri, adesea după un exerciţiu « aleator ».

De multe ori, în absenţa unui ţap ispăşitor, îndreptăm tirul intoleranţei noastre asupra unui obiect neînsufleţit — lovind un scaun sau trîntind o uşă. Cum, în majoritatea cazurilor, raţiunea ne serveşte doar instinctelor noastre, fie ele primare, fie superioare, îndrumînd şi înlesnind astfel rezolvarea propriilor scopuri, acceptăm şi simplificările generalizatoare, fixîndu-ne cu insistenţă asupra unei caracteristici excentrice: un nas mare, ochi înguşti, un accent deosebit, culoarea pielii sau chiar particularităţi ale unui anume idol.

În anumite situaţii, cînd ducem o existenţă condiţionată de îngrădiri şi restricţii — religioase sau laice, psihologice, intelectuale, fizice —, apar trăsături specifice şi uşor recognoscibile; sîntem ţinta unui asalt continuu. Astăzi încă, imaginea negustorului imperialist de carne vie, aşa cum îl văd comuniştii, poate fi întîlnită în Chicago, Macao cît şi în multe alte lăcaşe ale drogului şi prostituţiei. Fiecare societate generează un prototip amplificat la maximum al greşelilor proprii, care devine apoi « trăsătura » caracteristică a rasei dispreţuite. Apreciaţi măsura în care puterea absolută este în mîna cîtorva « caricaturi » însufleţite. Observaţi cît de des este acaparată puterea de către ei: Mussolini, Hitler, Stalin, Amin, Bokhassa, Duvalier.

Dincolo de miriadele de forme ale intoleranţei — dintre şi între catolici, protestanţi, albi, negri, comunişti, capitalişti, populaţii stabile şi nomade,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

evrei și arabi, țigani și orășeni, biserică și universitate — există un aspect invariant al acestor confruntări.

Fiind unul împotriva celuilalt, *acești adversari sînt cu toții* împotriva adevărului. *Fiecare își predică falsul ori găunosul său adevăr: perfecțiunea morală, puritatea rasei, credința ireproșabilă, care, în corectitudinea lor, nu admit opoziția.*

Sîntem azi aici pentru a comemora un mare umanist, un filosof german, bunic al unui sublim compozitor, în numele căruia a fost instituit premiul. Îmi amintesc de timpul — și fără îndoială mulți din cei de față o pot face — în care muzica lui Mendelssohn, nepotul, era interzisă în Germania. Țara și-a abandonat unul din marii săi artiști. Aveam programat un concert în Germania. Mi s-a sugerat, însă, că muzica lui Mendelssohn inclusă în programul meu nu era potrivită. Urmarea a fost că nu am mai cîntat în Germania. Dacă Mendelssohn nu era bun pentru Germania, desigur nu eram nici eu. Nu era loc pentru compromis sau toleranță. Era intolerabil.

Și totuși, nu trebuie subestimate latențele de armonie și toleranță exprimate în muzică, probabil într-o formă mai pură decît oriunde altundeva. Am revenit în Germania în 1946 și 1947 și, ca să spunem așa, concertul a continuat.

Astăzi sînt iarăși în Berlin, mulțumită invitației dumneavoastră, precum și culturii, erudiției și civilizației unui om, Moses Mendelssohn, care simbolizează atît posibilitățile crescînde de toleranță și simpatie, cît și marea cultură germană comună nouă. El reprezintă totodată măsura nereușitei noastre în fața acestor idealuri. În țara care a fost supusă cel mai grav și metodic efectelor intoleranței, m-ați invitat să vorbesc despre acest subiect și am încercat, fără a oferi soluții sau a aduce încurajare, să-l plasez într-o anume perspectivă, care îngăduie ca hotărîrile și comportamentul să poată fi privite cel puțin în lumina înțelegerii și conștientizării trăsăturilor umane fundamentale.

Vă mulțumesc.

În românește de ALINA LEDEANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

YEHUDI MENUHIN

O relaţie platonică—Violonistul şi vioara sa ● Spaţiu şi senzaţie ●

Delicată şi mică, aşa cum este ea, vioara deţine totuşi atît de mult din istoria omului, din harurile sale creatoare, din măiestria, emoţiile şi gîndirea sa, încît cu greu ar putea fi cuprinsă în cuvintele vreunui scriitor. Un instrumentist adevărat o trezeşte la viaţă, o face să cînte, să devină puntea dintre «unul» şi «cei mulţi», aceasta fiind, de fapt, calitatea fundamentală a viorii.

Contemplînd vioara şi arcuşul — întrucît cele două sînt absolut inseparabile — mă întreb dacă această minunată pereche ar putea fi înrudită cu arcul şi săgeata, sîngeroşii săi străbuni. Este oare arcul de odinioară, care şi-a dobîndit cu timpul o cutie de rezonanţă, precursorul viorii? Sau arcul a devenit arcuşul care, întîlnindu-se cu corzile viorii, emite sunetul, trimiţîndu-l spre destinaţia lui profundă? S-a transformat vibraţia coardei întinse între capetele arcului în tensiunea strunei de vioară sau în arcuşul al cărui păr de cal este încordat treptat, pînă ce baghetă şi păr devin un tot elastic? Oricum ar fi, vioara reprezintă, poate, evoluţia şi sublimarea cea mai uimitoare a acelei arme de distrugere, ea fiind una din puţinele unelte ale omului, construită nu pentru a ucide, una din cele mai perfecte forme, întrupare imaterială totuşi, conducînd mai degrabă spre contactul dintre spirit şi suflet decît spre un impact fizic.

Forma ei este inspirată şi simbolizează cel mai frumos «obiect» uman — trupul femeii. Din alcătuirea viorii sînt excluse liniile drepte; este curbă şi unduită, delicată şi învăluitoare. De altfel, vorbind despre părţile viorii, folosim termeni exclusiv anatomici: cap, gît, umeri, mijloc, pîntec, spate, bată. Luciul unui Stradivarius sau al unui Guarneri evocă soarele tăinuit în textura mătăsoasă a epidermei umane. Şi, asemenea vocii femeii, vioara se exprimă prin întregul ambitus al acesteia, de la sopran la contralto. M-am întrebat adesea dacă există, psihologic

---

Yehudi Menuhin şi William Primrose: *Violin and Viola*, Shirmer Books, New York, 1976. Fragmente.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

vorbind, o deosebire esenţială între relaţia femeii cu vioara şi legătura bărbatului cu aceasta. Am sărutat întotdeauna capul viorii mele înainte de a o pune să se odihnească în cutia ei. Am privit mereu cu uimire reflexele irizate şi vii ale minunatului ei lac, în timp ce o răsuceam într-un nou unghi de lumină; şi întotdeauna am comparat transparenţa şi scînteierea ei cu temperamentul fiinţei umane. Consideră oare o violonistă vioara ca o voce ce-i aparţine mai mult chiar decît vocea celui iubit? Există o nuanţă narcisiacă în relaţia femeii cu vioara şi, de fapt, într-un mod ciudat, este ea mai potrivită pentru violoncel? Mînuirea propriu-zisă ca şi interpretarea sînt echivalentele unui proces de evocare şi mîngîiere, proces în care sunetul aşteaptă mîna maestrului, ce-i poate conferi expresivitatea vorbirii. El este fascinant şi ademenitor, pasiv dacă vreţi, dar gata să răspundă celei mai uşoare atingeri. O vioară frumoasă posedă acel potenţial infinit de sunet, flexibilitate, culoare, intonaţie, întindere şi volum care aşteaptă doar muzica şi interpretul [. . .]

Se cuvine să amintim în consideraţiile noastre despre vioară, că ea este totodată şi o fiică a spaţiului. Arcuşul şi arcul reprezintă o poveste compactă, care ne conduce într-un singur sens. În alt sens, vioara este o cutie de rezonanţă ce-şi răspîndeşte cu largheţe sunetul pe suprafeţe întinse. Este vorba, mai precis, de acea calitate îngrijită a sunetului, cît şi de cea a spaţiului, aparţinînd atît interiorului viorii, cît şi celui al interpretului, menit să transforme această întreagă lume de vibraţii, într-una ce revendică şi stăpîneşte spaţiile goale — interstiţiile materiei şi depărtările oamenilor — pe care le uneşte într-o experienţă comună.

Sunetul îi este sustras viorii cu dibăcie şi totodată ţîşneşte din ea. Acţiunea este o tragere a corzilor, puse astfel în vibraţie laolaltă cu vioara, aerul şi violonistul. Nu este vorba de o presare a corzii; nu este o strivire a viorii. Probabil că metamorfozarea armei într-un instrument muzical îi conferă particularitatea unei largi desfăşurări a sunetului, atît în interior cît şi în exterior, într-o vibraţie simpatetică.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Pentru realizarea acestui deziderat, violonistul trebuie să controleze şi să cuprindă cît mai mult spaţiu în mişcările sale. Corpul trebuie balansat uşor şi bine echilibrat, la fel de fluid în mişcările lui ca sunetul curgător, atît de caracteristic viorii. N-ar trebui să existe nici o ruptură, nici o întrerupere: din tălpi şi pînă în creştet, trupul este străbătut de un impuls ce alunecă prin el fără obstacol. Spaţiul vertical (respectiv înălţimea de la care membrele au posibilitatea unei căderi gradate, ceea ce înseamnă că greutatea lor se realizează cu încetul) şi o cuprindere orizontală (o îmbrăţişare ce nu restrînge ci chiar lărgeşte cercul,ca şi cînd cele două mîini, cele două grupuri de cinci degete se ating) se combină pentru a crea cel mai deschis spaţiu posibil, printr-un cerc care, de exemplu, desface omoplaţii, mărind distanţa dintre ei.

Eu personal cred că violonistul trebuie să-şi inhibe egocentrismele, stăvilindu-şi gîndurile şi emoţiile, pentru că numai prin depăşire şi vidare, acel spaţiu poate fi creat. Amploarea, claritatea şi deschiderea — aproape golul — sînt necesare educării minţii, în egală măsură cu educarea trupului. Atît lăuntric cît şi exterior, violonistul şi instrumentul său se vor strădui să stăpînească o desfăşurare maximă de spaţiu.

Acesta este de altfel un imperativ funciar. Pentru că violonistul, asemenea păsării, îşi răspîndeşte cîntul astfel încît să poată fi auzit pe o întindere cît mai vastă. Vioara cea mai minunată este vioara cu cea mai largă putere de penetraţie în spaţiu. Chiar şi un *pianissimo* poate fi auzit în cele mai îndepărtate colţuri din Royal Albert Hall; şapte sau opt mii de oameni pot fi fascinaţi de susurul minunatei sonorităţi.

Dar această putere de a domina spaţiul este rodul triumfului subtilităţii şi al simţului proporţiilor. Forţa execuţiei unui violonist, atacul şi incisivitatea lui, provin în primul rînd din fineţea simţurilor sale. Dacă găseşte în el puterea de a-şi desăvîrşi conştiinţa, cu a mia parte dintr-un gram, mai degrabă decît dintr-o uncie, dintr-o uncie mai degrabă decît dintr-o livră, el se află deja pe drumul devenirii violonistice. Altminteri, el tinde să chinuie instrumentul, muzica şi compozitorul dar, mai ales, pe sine însuşi. Consecinţele sînt dezamăgirile şi deformările fizice şi psihice ale atîtor violonişti ce s-au lovit de propriile lor limite, care au pretins doar instrumentului, în loc de a stărui îndelung în preajma lui. Pretenţiile sînt, desigur, necesare, ele fiind însă fructele răbdării, încrederii şi perseverenţei şi nu ale asalturilor neprevăzute şi pripite.

Consider cele şase sonate şi partite pentru vioară solo de Bach, drept una din temeliile repertoriului violonistic; ele tratează instrumentul în întreaga sa capacitate, la modul cel mai complet posibil: vioara singură

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

reprezintă melodia, contrapunctul, armonia. Nimic nu lipseşte acestor capodopere dacă sînt cîntate aşa cum trebuie. Domeniul de exprimare este total. Seninătatea filozofică defineşte *Andantele* din Sonata în la minor — pretinzînd disciplina ritmică şi tehnică a sunetelor lungi, susţinute, şi a trecerilor de corzi, neîntrecute în tot repertoriul violonistic — şi acea covîrşitoare culme care se numeşte Chaconna. [. . .]

Interpretarea este arta de a proiecta unitatea esenţială a unei lucrări, trăirea fiecărei nuanţe subtile a acestui proces neîntrerupt în timp, care este muzica, şi care conferă viaţa fiecărei opere. Celula germene a muzicii, ca şi cea a vieţii, este, probabil, o modelare personală a vibraţiilor, un puls particular: subtil şi flexibil, dar absolut continuu. Există desigur şi un alt mod de a fi, asemănător lipsei de pulsaţie (rapsodic, sau meditativ şi visător), dar, chiar şi în acest caz, simt că interpretul şi compozitorul se abandonează de fapt unei unităţi superioare.

Luaţi, de exemplu, preludiile şi fugile de Bach. Preludiile sînt uneori, cu un caracter de improvizaţie, rapsodice, ca în Fantezia şi fuga cromatică, în timp ce fugile sînt riguroase şi măsurate. Primele sînt o evocare sub formă de descîntec, un ritual al rugăciunii şi abandonului, în timp ce fugile sînt o structură disciplinată şi integrată, în care elementele ritm, linie melodică şi armonică sînt perfect ordonate.

Propun să ne apropiem de două mari lucrări din literatura violonistică, Concertul în re major de Beethoven şi Partita în re minor de Bach, sinteze ale acestor principii în acţiune. Partita, culminînd cu Chaconna, este o structură monumentală şi transmite, ca toate lucrările mari, făgăduinţa împlinirii şi sentimentul plenitudinii, pe care îl consider întotdeauna în forma reafirmării, recapitulării şi a dualităţii ce cuprinde forţele vitale ale personalităţii, experienţa individuală a compozitorului. [. . .]

Întreaga partită în re minor este practic o construcţie constantă şi totuşi veşnic reînnoită; se înalţă permanent devenind tot mai măreaţă, fără să-şi piardă vreodată tenta umană. În muzica lui Bach, oricît de copleşitoare ar fi mărimea şi puterea, nu sînt uitate niciodată compasiunea şi înţelegerea suferinţei individuale. Pentru a avea imaginea clară a revenirii în minor după secţiunea majoră, Enescu mi-a sugerat să privesc statuia lui Riemenschneider. Probabil, nu este posibilă nici o descriere mai potrivită a acestui pasaj ca cea evocată de trista Madonă, ce poate fi încă văzută în Muzeul Francez din Würzburg. Durerea şi tragedia îmbinate cu nobleţea şi dăruirea, trăiesc la fel de reale şi în statuie şi în muzică.

În execuţia acestei lucrări, îmi place să cînt întreaga Partită fără întrerupere, doar cu o uşoară respiraţie între Gigă şi Chaconnă. Pentru a satisface nevoia de unitate şi de efect cumulativ, mai ales, nu modific forma

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

arpegiilor de la sfîrşitul secţiunii în re minor, pe care Bach le-a scris doar pe prima pătrime. Păstrez aceeaşi formă (proprie lui Bach), pentru a permite acestei irezistibile puteri cumulative să se dezvolte. Simt că riscul celui care modifică modelul (un lucru foarte practicat în perioada virtuozilor egocentrici ai veacului al nouăsprezecelea este distragerea ascultătorului de la tensiunea culminaţiilor şi reducerea acestora la un simplu impact cu muzica). [. . .]

Este bine să ne reamintim orga la care cînta Bach şi limitele diferenţelor dinamice în interiorul cărora se mişcă acest instrument. Expresivitatea poate fi realizată doar prin acea infimă variere a lungimii sunetelor, care dă proporţie şi linie modelului. E potrivită comparaţia cu o friză doar uşor adîncită, de numai cîţiva centimetrii poate, care creează totuşi iluzia unei perspective tridimensionale. Pe vioară, corzile pot să realizeze, diferit de orgă, surmontînd piedicile dinamice ale acesteia, coloritul specific fiecărei voci. Cu rare excepţii, cred că prima poziţie şi în general poziţiile joase, corespund cel mai mult scriiturii violonistice a lui Bach. Sînt convins că Bach cunoştea destul de bine digitaţia pe care violonistul ar fi trebuit să o utilizeze. Poziţiile înalte, cu excepţia sunetelor care nu pot fi cîntate altfel, sînt complet nepotrivite la Bach, pe cînd folosirea lor este binevenită în Ceaikovski. Evident, nu sugerez că interpretarea lucrărilor pentru vioară ale lui Bach se poate dispensa de utilizarea marilor calităţi expresive ale instrumentului ci recomand doar folosirea lor cu simţul discreţiei, evitînd toate caracteristicile cîntatului violonistic tipic epocii romantice. *Vibrato*-ul prea abundent, de exemplu, ar trebui ocolit, ca şi marile diferenţieri de sunet şi de timbru. În orice caz, micile inflexiuni, minimele abateri sînt absolut esenţiale pentru trăirea lucrării.

În egală măsură, sînt împotriva şcolii de interpretare serbede şi prăfuite, care reduce muzica lui Bach la o simplă performanţă sterilă, scolastică, meticuloasă şi necomunicabilă. [. . .]

Am notat aceste amănunte, considerînd utilă materializarea propriilor mele argumente în scris. În orice caz, aş îndruma mai degrabă cititorul spre spectacolul real. Majoritatea interpretărilor mişcătoare sînt acelea care îmi reamintesc concertele din marile catedrale. Ziditorii lor le-au ridicat purtînd în suflet această muzică divină. Vioara solo naşte vibraţiile sunetului ce înalţă ascultătorul într-un edificiu cu care el însuşi vibrează într-o perfectă unitate. Evoc, astfel, cîntatul în Catedrala Canterbury şi în multe mînăstiri din întreaga Europă, de la St. Michel de Cuxa lîngă Prades, pînă la Coventry Cathedral, de la mînăstirile Westminster şi St. Paul, la mica noastră biserică de munte, din Saanen în Elveţia. În atmosfera lor, sublimul muzicii lui Bach poate fi trăit plenar. [. . .]

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

La Beethoven, cei doi stîlpi de susţinere ai expoziţiunii şi reexpoziţiunii cuprind cea mai personală modalitate de expresie conţinută în dezvoltare. Dar originea întregii prime părţi a concertului său pentru vioară se află în impulsul ritmic al celor patru sunete intonate de timpane (deliberat alese, ele fiind simbolul ritmului pur, fără melodie sau armonie), în prima măsură. Aceasta constituie impulsul întregii prime părţi. Există în ea o străduinţă constantă spre simplitate fundamentală, spre expunere aproape axiomatică a esenţei, care, ca toate marile adevăruri, se dezvăluie doar la sfîrşitul confruntării. Este, poate, cel mai important parametru al interpretării lui Beethoven. Trebuie să înţelegem şi să realizăm sensul universal al acestor truisme, care rămîn la fel de stabile ca legile naturii, o teoremă de geometrie sau un citat din Shakespeare ori din Biblie. Umanitatea însăşi se sprijină pe aceste eterne adevăruri. [...]

Travaliul beethovenian se deosebeşte de majoritatea dezvoltărilor din alte opere muzicale, caracterizate de progresia de la simplu la complex. La Beethoven, totul este o reducţie a confuziei şi nedumeririi la cristalizarea şi claritatea unei expuneri simplificată total. Orice nouă reducţie ar denatura complet sensul înţelegerii.

Luaţi, de pildă, măsurile trei şi patru ale părţii lente şi comparaţi-le cu celelalte măsuri deschise ale concertului. Reveniţi la aceste prime măsuri în minor, expuse de vioara solistă, la începutul dezvoltării care succede al doilea mare *tutti*. Veţi observa că partea lentă este, de fapt, o evocare a temei prezentate de vioară, chiar şi a rezolvării din a V-a măsură; căci desfrunzind copacul, rămîne trunchiul pur. [...]

Trebuie să înţelegem că orice interpret al muzicii beethoveniene convinge numai dacă reuşeşte să transmită ceea ce este tăinuit dincolo de sunete, căutînd valoarea simbolică a fiecărei note şi transmiţînd-o nemijlocit ascultătorilor. Orice abatere — un sunet strident, un ritm inexact sau un impuls arbitrar — distruge magia acestei muzici. Fiecare sunet al lucrării are o justificare organică atît pe plan intelectual cît şi afectiv. Desigur, violonistul, în care sînt prezente «firesc» aceste motivaţii, tinde spre un alt nivel, cel al infailibilităţii. Tot ceea ce există aici, există pentru că este adevărat şi trebuie să existe şi nu este o consecinţă a raţiunii şi premeditării, ci a trăirii momentului; unii pot fi preocupaţi de viaţa operei, alţii se identifică cu ea. Nu întîlnim nici un singur sunet care să nu fie viabil, avînd, în acelaşi timp, relaţii de proporţionalitate în timp şi spaţiu, cu toate celelalte sunete alăturate.

Adnotările textului sînt doar cîteva indicaţii generale ale intenţiilor autorului, la care însă trebuie să revenim cu fidelitate pentru a asigura acurateţea interpretării. Pe lîngă acest alfabet şi cuvintele articulate de sunete, există o întreagă lume vie a modalităţilor de expresie, dependentă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de relațiile subtile și reciproce dintre miriadele de note. Gradul de abatere de la precizia matematică este, în cele mai multe situații, infinitezimal, greu de înregistrat chiar și în cazul testării cu instrumente electronice. Precizia matematică absolută a unei interpretări și cea în care violonistul realizează inflexiuni subtile în jocul de lumini și umbre, diferențe ritmice insesizabile aproape, pot fi comparate cu viața și moartea, cu prezența lui Beethoven evocată în deplina lui absență.

Aș putea să explic în continuare, detailat, toate secțiunile acestui concert, dar o dată înțeles principiul, cititorul însuși poate să petreacă ore și zile pline de satisfacții, analizînd orice mare partitură. Va reuși în cele din urmă să descopere înțelesul tainic al oricărei schimbări de text, al celei mai subtile modificări dinamice, gradate sau impetuoase, al celei mai mici ezitări, al fiecărei demonstrații nobile a determinării. Astfel, Beethoven ni se relevă în cele mai intime profunzimi într-un mod în care cuvintele, chiar aparținînd unui poet, « ar fi prea crude și stîngace pentru a putea convinge ».

București — Yehudi Menuhin și Ion Voicu în « Concert pentru două viori » de Bach

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

«Pentru mine, prezența cea mai necesară pe podium a fost aceea a marelui și iubitului meu maestru George Enescu. Era atît de inițiat, atît de generos, încît aveam totdeauna sentimentul că nu se poate întîmpla nimic rău, atîta timp cît el se află acolo alături de mine.»

«Am avut șansa de a studia cu Enescu la Paris. Un om a cărui întreagă făptură respira noblețe și demnitate. Un muzician pentru care fiecare notă era o scîntele, o flacără. Aveam 11 ani pe atunci. Și astăzi încă, lucrez în spiritul lui.»

YEHUDI MENUHIN

ION VOICU

«... cum ne-a învățat Enescu pe amîndoi»

Pe Yehudi Menuhin îl cunosc de mult. Dacă stau să mă gîndesc bine, îl cunosc aproape de o viață.

În 1946, Menuhin a sosit la București, invitat să concerteze în sala «Aro». A fost omor de oameni în seara aceea, în entuziasmul acela de după război. Îmi amintesc că a cîntat după aceea și într-un centru muncitoresc. Și tot atunci, în 1946, eu am cîștigat premiul «Enescu — Menuhin» instituit de maestru și de elevul său. Aveam, apoi, să ne întîlnim mereu de-a lungul anilor, la concursuri și festivale: concursul «Carl Flesh», festivalurile de la Folkstone și Gstaad, etc. El m-a recomandat pentru concursuri în America și lui îi datorez, mai ales, înființarea orchestrei de cameră «București». Nu s-a lăsat pînă nu m-a convins. Îl moștenea pe Enescu și în această nevoie și bucurie, de a face muzică în grup.

Aveam 15 ani cînd Doamna Kogălniceanu m-a adus pentru prima oară în casa lui Enescu. Eram cumplit de emoționat. Țin minte că am cîntat Bruch, Mendelssohn. Enescu m-a acompaniat fără partitură. Era prodigios. La sfîrșit m-a lăudat și mi-a spus. «Voicule, tu ai putea ajunge un mare violonist, ai putea cînta toate marile concerte, dar apucă-te și fă muzică de cameră». Avea dreptate: un muzician care nu face muzică de cameră nu este un muzician complet.

Regăsesc cu bucurie la Menuhin multe din trăsăturile omului și muzicianului Enescu. Aceeași noblețe, aceeași generozitate, aceeași modestie

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

şi delicateţe sufletească. Cînd Yehudi execută *vibrato*-ul la mîna stîngă, parcă-l aud pe Enescu. Am avut cinstea şi bucuria de a cînta alături de Menuhin în *Dublul* de Bach, la unul din festivalurile « Enescu » de la Bucureşti. La repetiţie, l-am întrebat dacă vrea să insistăm asupra unui pasaj anume, dacă e vreo problemă. « Ce probleme să fie », mi-a răspuns el, « tragi cu arcuşul cum trag şi eu, cum ne-a învăţat Enescu pe amîndoi ».

Dragostea şi recunoştinţa elevului pentru maestru s-au răsfrînt şi asupra ţării în care se născuse acesta. Faptul că Enescu era român, a făcut din România a doua patrie spirituală a lui Menuhin. În urmă cu ani, pe cînd se afla din nou la Bucureşti, de astă dată în fruntea orchestrei de cameră a Festivalului de la Bath, l-am invitat, după concert, în casa mea, împreună cu colegii săi, vreo 30 de persoane. Cunoscîndu-i pasiunea pentru orice instrument de coarde, cît şi pentru folclor în general, l-am adus atunci şi pe Toni Iordache cu ţambalul lui. Yehudi a fost teribil de impresionat, s-a bucurat şi s-a entuziasmat ca un copil mare şi, mai apoi, a povestit episodul în toată Europa.

Îmi este greu să vorbesc despre Menuhin fără să mă gîndesc la Enescu. Povesteam despre o repetiţie cu Yehudi. Mi-l amintesc îndată pe Enescu înaintea unui concert. Venea doar cu un sfert de oră mai devreme, bombănind că vioara îi fură din timpul destinat compoziţiei, dormea cinci minute, studia zece, intra în scenă şi cînta genial. Cînd pune vioara mîna pe tine, nu mai ai scăpare ! Eşti sclavul ei ! Menuhin nu a spus-o, dar, desigur, o gîndeşte.

Prietenul meu Yehudi Menuhin a împlinit nu de mult 70 de ani. Şi i-a aniversat cîntînd *Concertul pentru vioară* de Beethoven. Nu l-am auzit, dar mi-l pot uşor închipui. Sînt convins că a fost desăvîrşit. Dintre toate concertele pentru vioară, acesta e cel mai greu, e « concertul concertelor ». Între violoniştii de vîrsta lui, Menuhin îl cîntă cel mai bine. Pentru că e cel mai sensibil şi mai devotat viorii. Prietenul meu Yehudi Menuhin este un Om, este un *Sir*, cu tot ce implică aceste cuvinte. El este unul din cei mai mari artişti ai zilelor noastre.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

GEORGES CHARBONNIER

în dialog cu pictorul: suprafața și strigătul

DAN HĂULICĂ

au-delà de l'esthétique

ANATOL MÂNDRESCU

«axul pămîntului acordat cu stelele»

CORIOLAN BABEȚI

despre albastru și «căderea» din starea de albastru

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Semn prelung — Afişul expoziţiei ION NICODIM de la Muzeul de Artă al României

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DAN HĂULICĂ

Au-delà de l'esthétique

« J'entre en scène », disait Delacroix lorsqu'il franchissait la porte de son atelier pour attaquer le travail, comme l'acteur un spectacle où il lui fallait dompter les adversités démoniaques. Mais pour grand que fut parfois son chantier, celui, par exemple, du Théâtre National où il élabora une gigantesque tapisserie, Ion Nicodim demeura toujours fidèle à un autre engagement artistique; car il sut conserver à la ferveur, même à l'heure du triomphe, un arrière-goût d'humiliation ascétique. Lorsque, dans le film qui fut projeté à Paris, cette tapisserie surgit et se déroula, ne cessant de grandir, toujours plus haute, dans la gloire des *flash*, vérifiant majestueusement sa force d'impact spectaculaire, l'auteur à ses côtés, il s'en plaignit, blessé par cette rhétorique, inévitable dans un éloge qui devait magnifier le monumental. Alors, cela m'avait semblé de l'affectation, mais je l'ai compris mieux dans son atelier, en observant sa patience modeste qu'il mettait à longue épreuve au cours d'un labeur artisanal sans *brio:* il confectionnait lui-même les cadres de ses tableaux, sciant le bois dans le grincement de ses outils de menuisier, pour en obtenir des pièces d'un austère raffinement.

Parmi tant de souvenirs qui me rattachent à Ion Nicodim, je ne saurais oublier l'heure privilégiée où, venus tous les deux à Arezzo pour contempler les fresques de Piero, nous nous laissions envahir par leur limpidité sans ombre comme par un envoûtement sténique, accordant à nouveau l'univers, donnant un sens, dans l'absolu, aux infimes accidents de la vie. Nous entendions le martèlement laborieux des artisans, grimpés sur les poutres du toit, qui rythmait innocemment les murmures admiratifs des visiteurs. Piero della Francesca, le fils du cordonnier, réconciliait par-delà les siècles l'héroïque et le quotidien; dans l'immuabilité de son monde d'une matité astrale, tout se fondait comme dans un creuset infaillible. Perché sur le haut dossier des stalles, en équilibre à deux

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

metres du soli pour toucher la matière de la fresque et trouver sur le mur le pontillé du dessin, Nicodim semblait recueillir dans les yeux et dans la paume de ses mains le miracle suspendu en pleine lumière. Comme dans un rêve, lorsque l'orgue se mit à chanter, les femmes statuaires qui entouraient la reine de Saba, aux cous allongés, non terrestres, s'enveloppaient plus secrètement encore dans leurs blancs chimériques. La tête renversée en arrière, douloureusement plantée dans les épaules, les yeux ravis fixés sur la hauteur, sur les registres supérieurs de la fresque, mon ami semblait un martyr attendant la grâce.

J'ai rarement rencontré des artistes capables d'une telle force d'admiration; et il ne s'agit pas, chez Nicodim, d'admirer seulement ce qui lui ressemble. Je la trouve, cette force généreuse, dans le fracas répétitif des sabots de ses chevaux aux jarrets élancés ou pris dans un raccourci audacieux, issu d'Uccello, de ses *Batailles*, inextricables et étrangement claires; je la trouve chez Nicodim, dans sa propre création murale, dans cette fresque où le tumulte qui nous valut l'indépendance, jadis, à Posada, devint une transposition picturale complexe, à la fois tendue et tendre, farouche et armoriale. Là, sceau d'une présence immédiate, une des figures indélébiles de l'évocation, jaillie parmi les champs héraldiques, est un autoportrait empreint de pathétisme. Il veille le massacre, en vigile méditatif, assumant l'effroyable affrontement, avec je ne sais quelle noblesse expiatoire.

. . . Et renoue, par-delà les années, dans une autre clé, avec l'autoportrait d'aujourd'hui, autrement obstiné, non plus surgi comme une antenne épique au-dessus de la mêlée de l'histoire, mais témoignant au nom de sa condition concrète, de sa vérité imprévisible. Quelque peu hirsute, ne craignant pas les dilemmes, serré entre deux écrans, comme contraint par la porte étroite, son profil actuel nous fixe, décharné et autoritaire. Comme dans les portraits nippons

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de la grande époque, on devine sous sa simplicité la griffe d'un accent d'intransigeance aiguë: *le style* participe ici d'un sens irréductible du détail particulier.

On retrouve dans ces peintures, comme dans les dernières de ses créations objectuelles — signes de terre hérissée de paille — un esprit sans complaisance, un goût de la vérité en tant qu'humilité et refus. Tout un Orient d'argile et d'âpres intensités monte dans son cœur des voix de la terre obstinée qui l'a engendré, — la Dobroudja antique a le courage de s'affirmer à travers lui, non pas comme une réserve de pittoresque, mais comme un foyer d'élans ardents. Comme pour nous rappeler que c'est ici, dans la Scythia Minor, qu'avaient décoché la flèche de leur destin un Alaric conquérant de Rome, né dans le Delta, mais aussi un Ætius, « le dernier des Romains », qui sauva des Huns l'Occident; mais aussi un Jean Cassien, le cénobite qui implantait vers la même époque, sur les bords de la Méditerranée, à Marseille, les premières fondations monastiques. Nicodim pense, il l'affirma récemment encore à Paris, dans une belle interview, que l'Orient pèse dans notre spécificité plus lourd que nous ne le croyons; et qu'il est, par conséquent, naturel de rendre plus vivant cet héritage dans l'horizon de la conscience. C'est là une perspective d'éléments interchangeables, l'Orient poétique faisant basculer en lui les contraires comme des moitiés de sablier. Toujours plus présent dans la peinture de Nicodim, *le bleu* — la pluie de bleu qui doit fertiliser mythologiquement la terre — se laisse pénétrer par la matérialité fertile de l'humus. Et même, synthèse inattendue, dans le cycle des *Cœurs*, quelques-unes de ces formes de terre, robustes comme des hanaps charnels, se présentent à nous incroyablement bleues, proclamant leur couleur comme une suprême saturation de la forme. De l'impalpable des *Lacs tranquilles*, de leur coupe mallarméenne pure, dans laquelle la peinture s'est

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

décantée comme un élixir, une alchimie phosphorescente a fait jaillir ce bleu indicible, intense, d'une vaste toile où l'œil plonge, fasciné. À Venise, à la Biennale de 1982, où Nicodim avait été invité à participer, dans le Pavillon International, on avait ménagé à cette toile un accès inoubliable : on montait vers elle, à travers un corridor d'ombre, comme sur un trajet initiatique — et le vertige bleu aspirait de loin le regard . . . Lorsqu'on arrivait à la fin du trajet, la toile triomphait, en une émulation fastueuse avec la lumière de la lagune.

Il ne s'agit pas là, bien entendu, d'une monomanie du bleu, comme chez Yves Klein, qui le proclamait « La grande Couleur », un véhicule pour réaliser « l'indéfinissable ». Et dans l'élémentaire, l'élémentaire de matières insignifiantes, Nicodim ne se laisse pas contaminer non plus par le jeu des connotations et des allusions viscérales : comme dans les assemblages hilares de Niki de Saint-Phalle, par exemple, — séduite parfois, elle aussi, dans son bariolage explosif, par le bleu.

Mais la saturation chromatique, chez notre artiste, se distingue essentiellement du cumul provocateur, propre le plus souvent aux « nouveaux réalistes ». Nicodim est étranger à toute religion de la quantité, l'ostentation « du plein » lui répugne. Il ne perçoit jamais sous l'espèce inflationniste les richesses de la nature ou de l'art. Même là où semble fonctionner la loi de la *série*, il obéit au scrupule d'une réduction qui qualifie, en épurant, et non pas à la logique pâteuse de la simple agglutination. Comme l'ineffable de surfaces parfois à peine effleurées ne se rattache pas, chez Nicodim, aux hasards de la « spontanéité », mais à un contrôle lucide qui ordonne au dire de s'arrêter, au moment où il deviendrait plantureux, on comprend que l'économie de la concision dépend, chez lui, non pas de soustractions torturées, mais de la science même

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de l'attaque. Ainsi, en ce qui pourrait être décision mortificatrice, vit, paradoxalement, une curieuse impression de croissance intensive, d'expansion intérieure : à preuve, les champs de colza des tableaux plus anciens, sublimés maintenant jusqu'à l'explosion jubilante d'un jaune qui met à l'épreuve nos seuils sensoriels. C'est, au-delà de l'euphorie, un élargissement de tout notre être intérieur — la force de la couleur acquiert les dimensions d'une latitude spirituelle.

C'est avec la même intériorité, d'échos multipliés dans les galeries solaires, que le peintre traite aussi les données de l'histoire objective. Le martyre même y est dépouillé de toute emphase volubile, — « la marche de la révolution dans l'histoire », selon la formule de Bălcesco, passant à travers le filtre déclaré d'une mémoire personnelle. Le tableau consacré à *Marat* par David, repris dans l'évocation de Nicodim, dégage non pas un relent fatigué, de pieux recueillement muséal, mais une fraîcheur fluide, d'évanescences et de linéarités conceptuelles.

Avoir choisi pour support de cette variation une telle œuvre, d'une suprême sévérité, celle que d'illustres historiens tels G. C. Argan prennent pour point de départ de l'art moderne — celle-là et non pas le romantisme — prouve une fois de plus la volonté de risque et d'âpre confrontation propre à notre peintre. J'ai rappelé ailleurs le courage avec lequel il interroge les œuvres-clés, il affronte les paradigmes de domaines vénérables — pour la tapisserie, l'*Apocalypse d'Angers*, pour la mosaïque, les réussites prodigieuses de Torcello ou de Saint-Marc. Il en aborda les difficultés avec une solide science du figuratif, dans des synthèses de mâle envergure, dialoguant avec le langage du muralisme de toujours. Après l'anticipation de prométhéisme téméraire que fut, il y a plus de 20 ans, la grande tapisserie offerte aux Nations Unies pour un des salons d'honneur de son siège de New York, Nicodim accorda plusieurs fois ses

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

moyens pour ce même magnifique inconfort de la dimension. Il en sortit victorieux au bout d'années d'ardente ténacité. Cependant, sans se cantonner dans de tels succès, au contraire, avec une fougueuse *droiture*, il se tourne vers de nouvelles difficultés, il s'impose d'entrer dans la lice européenne; de soutenir, par exemple, sans se leurrer, le jeu impitoyable de Paris, tout en demeurant attaché à son pays, à la terre roumaine, se rapportant à elle, avec une affection lucide jamais démentie, avec l'ambition d'un large horizon. L'intérêt de cette expérience, loyalement assumée, consiste justement dans cette ouverture dont Nicodim témoigne à l'égard du monde contemporain, des problèmes contemporains tels qu'ils se posent partout. Distingué, en 1975, à l'anniversaire de l'ONU, du titre de *Planetary Citizen*, aux côtés de personnalités d'immense prestige : Menuhin, Toynbee, McLuhan, Calder, Béjart ou Noguchi, notre peintre approfondit sa méditation sur le « miracle de la vie » que guettent tant de menaces funestes et l'irruption implacable du tragique. Il fit siens les appels à la lutte contre les anachronismes infâmes; une de ses peintures admirables, véhémente et spectrale, traverse maintenant capitales et pays, dans le musée itinérant *World Artists against Apartheid*.

Un destin d'ample communication, par-delà les interdits arbitraires — l'idéation de Nicodim le proclame avec constance. D'où la figure gigantesque au centre de la tapisserie *L'Homme et le Cosmos*, qui donne la réplique au dessin-paradigme de Léonard à la *Biblioteca Marciana*. Comme pour un pari irrésistible, l'être double ses membres, tangents sur la régularité géométrique du cercle et du carré, dans un calme prodige tentaculaire, destiné à symboliser la tendance à la totalité cognitive. Véritable compendium de l'univers, la figure relève, en section, des viscères côtoyant des étoiles, et

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

son profil comme d'oiseau soude en un métaphorique agrégat l'oreille à l'œil; lesquels, objectualisés, coulés dans le bronze, ont servi en 1986, à Paris, de trophée à une compétition internationale — entre les Télévisions, entre différentes stratégies culturelles.

Quant aux bras multipliés en trois paires prothétiques, ils permettent à la blanche sculpture, que le peintre a osé concevoir, d'exposer de manière troublante son humanité qui implore et accuse; de ce martyre révolutionnaire que Nicodim avait retenu aussi dans la peinture, cette fulguration des bras a fait un supplice arborescent, dressé, gigantesque, sur la voie du désastre. L'anatomie est soustraite à toute complaisance, soumise à une brutale usure qui réduit parfois les volumes, abruptement et sans discrétion, jusqu'au dernier axe de l'armature. Comme dans un *Tres de Mayo* réitéré, l'histoire s'est déchaînée sur cette cible vulnérable: le traitement, tout acharné qu'il soit, conserve étrangement un grain à la chair et un nerf, lorsqu'il la déchire sans pitié. Sous une telle incidence, l'éclosion de cœurs qui pointent maintenant dans la création de Nicodim ne doit-elle pas être lue comme une série de fraternels *ex-voto?* Qu'elle ne nous trompe pas, comme une suave ironie, la formule de Hadrianus soupirant dans le nom donné à ce cycle: *Animula vagula, blandula . . .* De la *surface* peinte, superbement ordonnée, Nicodim veut passer, avec ténacité, au *cri*, à un pathétique de gestes qui se brisent, comme éléctrocutés. C'est toujours un signe de courage, celui du radicalisme qui s'oppose foncièrement à l'esthétisme, visant à *un au-delà du beau* — jusqu'au seuil primordial où il n'y a plus de place pour les conventions.

Version française par MICAELA SLAVESCO

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Suprafața și strigătul

GEORGES CHARBONNIER

GEORGES CHARBONNIER: *Cum puteți descrie evoluția lucrărilor dumneavoastră după încheierea anilor de studiu?*

ION NICODIM: La capătul anilor mei de studiu învățasem — foarte bine, cred — să construiesc o suprafață. Dar nu să construiesc un strigăt. (. . .) Întîlnirea cu criticul de artă italian Giulio Carlo Argan a constituit pentru mine, din multe puncte de vedere, o revelație. Mi-am dat seama curînd că, pînă în acel moment, fusesem, înainte de toate, sensibil la frumusețea suprafețelor. Ce idee exprimasem în pînzele pe care le numeam *Lacuri liniștite?* Era ideea unei liniști pe care o căutam în mine însumi: pe care o găseam într-o experiență umană. Era o metaforă ascunzînd nuditatea unei idei care, fără acest văl, ar fi dobîndit o expresie prea directă. Și înfășuram astfel, într-o formă literară, — poetică, poate — titlul unei lucrări pe care n-o doream citită în mod brutal. O idee adăpostită într-o metaforă. Tot ce-am făcut apoi constituie reluarea aceleiași idei, o idee pe care n-ajungeam niciodată s-o cuprind pe de-a-ntregul. De fiecare dată cînd terminam o pînză, eram silit să recunosc față de mine însumi că ideea se îndepărtase și mai mult. Astfel încît reluam aceeași experiență, ca pe o rugăciune de fiecare zi. Pentru a ajunge la o experiență superioară. Acesta e demersul meu de artist abstract. Dar nu simțeam această experiență ca fiind de tipul celor întreprinse de Kandinsky ori Mondrian. Mă aflam, cred, mai aproape de Malevitch. Malevitch, îmi pare, se numără printre acei artiști care încearcă să se elibereze de orice element de prisos, în vreme ce Kandinsky sau Mondrian au voința de a organiza spațiul în mod teoretic. Fie și numai prin utilizarea secțiunii de aur. Poate că am ajuns — alți artiști și eu însumi — la aceeași soluție, însă pe căi opuse. În loc să plecăm de la cunoștințe matematice, am urmat mai degrabă o cale spirituală, mînați de o aspirație spre absolut. (. . .)

În ce moment ați început să faceți pictură abstractă?

Această opoziție, pictură abstractă/pictură figurativă, nu este, pentru mine, atît de tranșantă. În ochii unora, o parte din pictura mea poate trece drept pictură abstractă, în timp ce, pentru mine, ea e figurativă, căci este semnul ce corespunde unor elemente deplin figurative pentru privirea mea. Vorbesc de *Lacurile liniștite*. Eu m-am născut la Constanța, pe țărmul Mării Negre. A privi marea înseamnă pentru mine o cufundare în liniște. A privi peisajul acesta, a te pierde în adîncimea lui — iată lucruri ce pot fi, pentru mulți, lipsite de semnificație. E într-adevăr un peisaj arid. Pentru mine, contemplarea lui e o căutare a absolutului. Pentru mine, spectacolul devine deplin figurativ și singura formă ce poate exprima o asemenea stare este o formă vag sinuoasă, cea a *Lacurilor liniștite*, este albastrul, e puritatea tonurilor. Pentru mine, toate acestea constituie un mod de figurație. Spectatorul este acela care vede abstracțiunea. Am mai vorbit despre asta. Nu mă consider un adevărat pictor abstract. După părerea mea, pictori abstracți sînt Kandinsky sau Mondrian, care pornesc de la un alt tip de ucenicie, de la o altă experiență. Ei vor cu totul altceva, și înțeleg să renunțe la orice sentimentalism. Mondrian sfîrșește prin a renunța la sinuozitate în favoarea liniei drepte; la cenușiu în favoarea culorilor primare. Eu nu mă simt în stare de un astfel de demers (. . .)

Dacă mă refer la lucrările dumneavoastră din ultimii zece ani, disting două curente, două tendințe, două tipuri de opere. De o parte, Lacurile liniștite. *De alta, operele care ar putea fi numite figurative. Se pot vedea aici trupuri omenești identificabile.*

Există, într-adevăr, o dualitate. Nu cred, totuși, că este vorba de lucruri foarte

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

diferite. Cred că un artist — un scriitor, să spunem — poate scrie poeme şi poate compune un eseu în jurul aceleiaşi idei. Cele două activităţi nu-mi par incompatibile. Dar să revenim la pictură. Ceea ce se numeşte deobicei pictură abstractă este adesea un fel de jurnal intim.

Folosesc, într-adevăr, termenul de pictură abstractă, însă cuvintele acestea nu mă satisfac. Sînt gata să accept toate restricţiile dumneavoastră.

Nu încercăm o dispută în jurul cuvintelor! Voiam să spun doar că, atunci cînd mă apropii de o comunicare puternic interiorizată, făcută pentru mine însumi, este ca şi cum aş scrie un jurnal intim. În momentul acela, fac ceea ce dumneavoastră numiţi pictură abstractă. Această activitate se desfăşoară, în general, în zona apollinică. Într-o zonă de lumină, de căutări intens spiritualizate. Însă viaţa e mai diversă. Ea îl conţine pe Apollo, dar şi pe Dionysos. Liniştea şi Tragicul coexistă. Sînt vulnerabil la nefericirea omului. Vreau să-l bruschez pe spectator. Vreau să-l fac să participe, şi nu visez doar o participare exclusiv cerebrală. Aşa se face că ajung la forme puternic expresioniste. (...) Iată de ce, atunci cînd vreau să arăt zona tragicului, recurg la reprezentarea corpului uman. Este un discurs pe care-l formulez. Abstractul nu mi-ar lăsa libertatea de a rosti un discurs. Printr-un discurs pot propune spectatorului semne pe care el le cunoaşte bine; pe care nu poate să nu le înţeleagă. În schimb, atunci cînd mă întorc spre apollinic, nu mă simt obligat să-l fac pe spectator să împărtăşească (şi nici să împart cu el) ceea ce gîndesc eu. E ca o rugăciune. O faci de unul singur. Pentru tine însuţi. Asemenea iubirii: nu se poate manifesta în prezenţa celorlalţi. E o experienţă strict personală. Dimpotrivă, dacă participi la o tragedie, prezenţa celorlalţi alături de tine este o necesitate. Un război, de pildă, — un război poate fi poezie, dar poezie tragică — nu-l poţi purta de unul singur. Trebuie să fii laolaltă cu ceilalţi. Pentru a te apăra ca şi pentru a lovi, colectivitatea este indispensabilă. Iată de ce, atunci cînd explorez tragicul, devin direct, figurativ, declarativ chiar: pentru a-l emoţiona pe celălalt. E o atitudine pe care mi-o impun. Acest mesaj, pe care mi-l impun mie însumi, trebuie să se impună celorlalţi. Are un sens precis. Dionysiacul, deci, direcţionat, aproape monosemic. Apollinicul e polisemic. Spectatorul care priveşte ceea ce, pentru mine, este un *Lac liniştit* poate reţine orice interpretare doreşte, îşi poate alege propria metaforă.

Nu socotesc aceste două demersuri drept incompatibile. Ele exprimă complexitatea fiinţei umane.

Faceţi să coincidă abstracţiune şi apollinic de o parte, reprezentare şi dionysiac de alta: abstracţiune şi rugăciune de o parte, reprezentare şi tragic de alta. Mi se pare că această distincţie vă caracterizează. Pentru un occidental — o sugerez, doar —, apollinicul este « hors sexe », iar dionysiacul « en sexe » prin imaginaţie, prin act şi prin violenţă.

O altă observaţie: ca spectator, nu pot să vă cunosc altfel decît punînd alături două pînze. Nu vă lăsaţi dezvăluit decît cu această condiţie.

Într-adevăr. O expoziţie ideală comportă, după mine, cele două tipuri de pînze. Şi, în cadrul fiecărui tip, o succesiune. Vreau să modulez rugăciunea şi să dezvolt discursul. La Bienala de la Veneţia expusesem o pînză roşie abstractă şi una figurativă: un om frînt; aproape un Christ. Îmi recunosc aici o intenţie didactică. Îi rămîne criticului să spună ce-i place mai mult.

Criticul nu trebuie să spună ce-i place mai mult, el trebuie să spună ce vede. Spectatorul este acela căruia îi place. Sau nu.

(...) Mă tem că o descripţie — chiar presupus exhausivă — nu dă seamă de esenţial. (...) Mă tem ca elaborarea unui corp de reguli strict logice să nu ducă la redactarea unui tratat al operei de artă. Cei care vor urma regulile tratatului vor face, oare, opere de artă?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Atenție ! Cele formulate mai sus nu constituiau nicidecum « reguli pentru a face »; ele aveau în vedere numai analiza lucrurilor făcute. N-am vorbit despre stabilirea unor principii directoare care ar îngădui să faci opere de artă. Nu cred de fel că așa ceva ar fi posibil. N-am vorbit decît despre analiză. Să ne întoarcem la Lacurile liniștite. *Se distinge aici o formă generală. Care evocă triunghiul fără a fi în mod strict triunghiulară. Care evocă întrucîtva forma unui scut. Un scut feminin. Nu un scut bărbătesc. Care este esențialul, pentru mine — spectator —, atunci cînd trec de la o pînză la alta ? Travaliul suprafeței. Regăsesc ideile pe care le-ați enunțat la începutul acestei convorbiri. Spuneați că ceea ce ați învățat în perioada de studii, și ceea ce știați să faceți la încheierea acelei perioade — ați folosit verbul « a ști » — era lucrarea unei suprafețe. Ei bine, diferențele pe care le relev privind o pînză, apoi alta, apoi încă una etc... se referă, într-adevăr, la suprafață. Dacă vreau să fiu critic de artă, va trebui să definesc aceste diferențe iar disputa între noi se va stîrni din nou. Dispută ! Să spunem, mai degrabă, controversă. Nu am, însă, alt mijloc decît utilizarea definițiilor, a descrierilor, pentru a încerca, prin cuvinte, să arăt modul în care treceți de la o pînză la alta. Și sînt vibrații aproape insezisabile cele care vă îngăduie astfel de treceri. Aceste vibrații aproape insezisabile diferențiază operele în succesiunea lor. Deci, o aceeași formă generală a operelor, și o specificitate a fiecărei opere.*

Cînd am început, în România, să pictez *Lacuri liniștite*, mă aflam într-un tip de societate bine determinat. Liniștea se afla în mine însumi. Pînzele acelea sînt mai senine, mai « liniștite ». Întrezăresc un impalpabil în ceea ce făceam atunci. Continui și acum să pictez *Lacuri liniștite*. Într-un context cu totul diferit. Toată ambianța din jurul meu e alta (...) Condiția mea generală, deci și condiția mea interioară, e diferită. Poate tocmai de aceea tablourile mele sînt, acum, sumbre, mai chinuite. Dacă urmăresc neîncetat expresia unei liniști, îmi este, însă, mult mai greu să ajung pînă la ea. Se simte, în pînzele de acum, un fel de tremur. Poate că experiența mea personală din clipa de față face mult mai anevoioasă urmărirea acelei seninătăți pe care eu nu încetez s-o caut. Urmăresc o idee abstractă și o clipă adevărată în mine însumi. E drept că am și o altă vîrstă. Am împlinit cincizeci de ani. Un alt dialog se desfășoară acum în preajma mea. Căutam, altădată, o lume extrem de luminoasă. O epurare a tuturor lucrurilor. Acum mă aflu pe celălalt versant al vieții și încerc să mă familiarizez cu ideea morții. Fără angoasă (...) Acești oameni prăvăliți exprimă, probabil, experiența mea interioară. Cu mult înainte de a-l fi cunoscut pe Baselitz, cam prin 1968, am început să pictez oameni răsturnați. Oameni singuri. Pierduți în masa pămîntului. Pentru a rosti raportul lor cu pămîntul care le întîmpină căderea, cu pămîntul care îi va acoperi. Am renunțat la folosirea pigmentului conform procedeelor clasice. Am introdus pămîntul. Este o experiență ce depășește, în mod cert, condiția picturii tradiționale. Am impresia că mă aflu astfel mai aproape de subiect, de ceea ce doresc să exprim. Cunoașteți pînza: un personaj în cădere. Este o pînză mare, și care a fost expusă la Salonul de la Montrouge. E mult pămînt în jurul acestui personaj care se prăbușește. Vreau să introduc, în mod concret, materiale care *materializează* idea. Este aproape simbolic. (...) În momentul de față, construiesc arhitecturi care se aseamănă cu stela funerară. Materialele sînt de o insignifianță totală. Reproșez totdeauna picturii excesul de frumusețe, pretutindeni, deopotrivă în țara noastră ...

Cînd spuneți « țara noastră » vă referiți ...

La România. Sufletește, mă aflu necontenit în România. Mi-ar fi cu neputință acum, cînd mă aflu, pentru o vreme, în Franța, să fac un transfer intelectual și să devin tot atît de francez ca francezii. Experiența mea este legată în mod deplin de România și este singura monedă de schimb pe care o pot avea asupra mea.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În Franța nu mă simt în mediul meu. Iar experiența mea proprie este singurul lucru care mă poate incita. Să fac pictura pe care voi, francezii, o faceți în Franța nu prezintă nici un interes pentru mine. Pot să comunic cu voi: să-mi întemeiez pe o seamă de idei comunicarea mea cu voi; să vă împărtășesc punctul meu de vedere. Pot să-l privesc sub un unghi oarecare. Voi, sub un altul. Putem să-l vedem din aceeași latură. Sau în mod diferit. Dar singura experiență pe care o pot aduce în lumea aceasta unde mă aflu în momentul de față e experiența care mă leagă de țara mea. Faptul că mă aflu în Franța și spațiul care mă desparte de România mă fac, poate, să văd într-un fel mai pătrunzător ce s-a petrecut la noi de-a lungul istoriei. Compar mai bine cele două lumi. Înainte, credeam că sîntem occidentali ca și voi. Acum cred însă că, în țara mea, influența orientală e mai profundă decît aceea occidentală[. . .]

Cînd privesc Lacurile liniștite, *trecerea de la unul la celălalt îmi apare uneori imperceptibilă. Cînd vă privesc picturile figurative, diferențele sînt mai clare. Domeniul* Lacurilor liniștite *este — așa cum ați spus-o — apollinic. Tranzițiile sînt mai suple. Sau, cel puțin, așa îmi pare.*

Intenția mea (. . .) e să le fac aproape identice. Și încerc să fac astfel încît să obțin rezultatul acesta. Cînd mă întorc spre dionysiac o fac cu mijloacele proprii aceluia care rămîne subjugat de căutarea frumuseții. Uneori, voința — a mea — izbutește să se impună și să-și dea seama de tragedie, de violență, însă voință și căutare a frumuseții se află în conflict. Rămîne, mai degrabă, o căutare a frumuseții în sine. Frumusețea mă face să uit voința de a violenta lumea aceasta. Iar Injuria nu este compatibilă cu o căutare a frumuseții. Ea e vulgară. E dură. Sînt aproape incapabil de a ajunge la ea și vreau s-o proferez printr-o vocaliză de mare fumusețe. Încerc să mă îndepărtez de ea. Însă e sigur că, din timp în timp, mă întorc în mine. Dar numai pentru a pleca din nou și, încă o dată, pentru a merge mai departe. Caut, însă, un adăpost. *Lacurile liniștite* constituie unul. Adăpostul unde mă simt necontenit în siguranță. Mă întorc la el pentru a pleca din nou. Mai departe. Mă întorc apoi, ca experiență, la ceea ce cunosc foarte bine, la ceea ce mă exprimă foarte profund. Mă întorc la această rugăciune pentru a putea să pornesc iar. Să elaborez un discurs. Simt neîncetat această dualitate. Mi-a fost dealtminteri reproșată. Refuz să renunț la ea. Dacă aș renunța, aș deveni un falsificator al propriei mele ființe. (. . .) Cunosc o seamă de artiști care lucrează necontenit într-o aceeași direcție. Trudesc întruna, zidesc fără încetare spre a ocroti o unică imagine: a lor. N-ar accepta pentru nimic în lume s-o distrugă. Cu un asemenea preț, aș prefera să nu mai fiu artist. (. . .) Prefer să mă distrug pentru a încerca, de fiecare dată, să mă văd într-un fel nou. Dacă mă gîndesc la Picasso, îmi dau seama că a știut să facă, în același timp, experiențe din cele mai diverse. Dacă-i privești pictura, constați că a distrus tot ce-au făcut alții. Sau că a reluat, în mod independent, o parte din experiența lor. Pentru a spune ceva despre sine. Dar aici e o muncă «pe orizontală», iar eu prefer, dacă-i posibil, să fac munca aceasta «pe verticală». Prefer să caut o bază, o temelie, pentru a regăsi apoi altitudinea frumuseții și a rugăciunii. E o experiență mai îngustă, dar sînt legat astfel — în mod voluntar — să sondez adîncimile. Jocul voinței introduce rupturi, sau șocuri, care generează, la rîndul lor, aceste diferențe ce v-au atras luarea aminte. Introducerea la «Lacurile liniștite» e o întoarcere la seninătate. Tresăriri aproape imperceptibile pot — ele doar — s-o exprime.

Fragmente din dialogul *Suprafața și strigătul*, apărut în rubrica lui Georges Charbonnier, "OEUVRES, TRACES, MÉMOIRE", revista THÉÂTRE/PUBLIC

În românește de
CRISTINA HĂULICĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Semn X
lut, 0,650 x 0,430 (1987)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Epithalame, chant apocryphe,

sacré

de paille et d'argile pétri,

terre brûlée par le soleil,

battue par le vent,

cercle élevé,

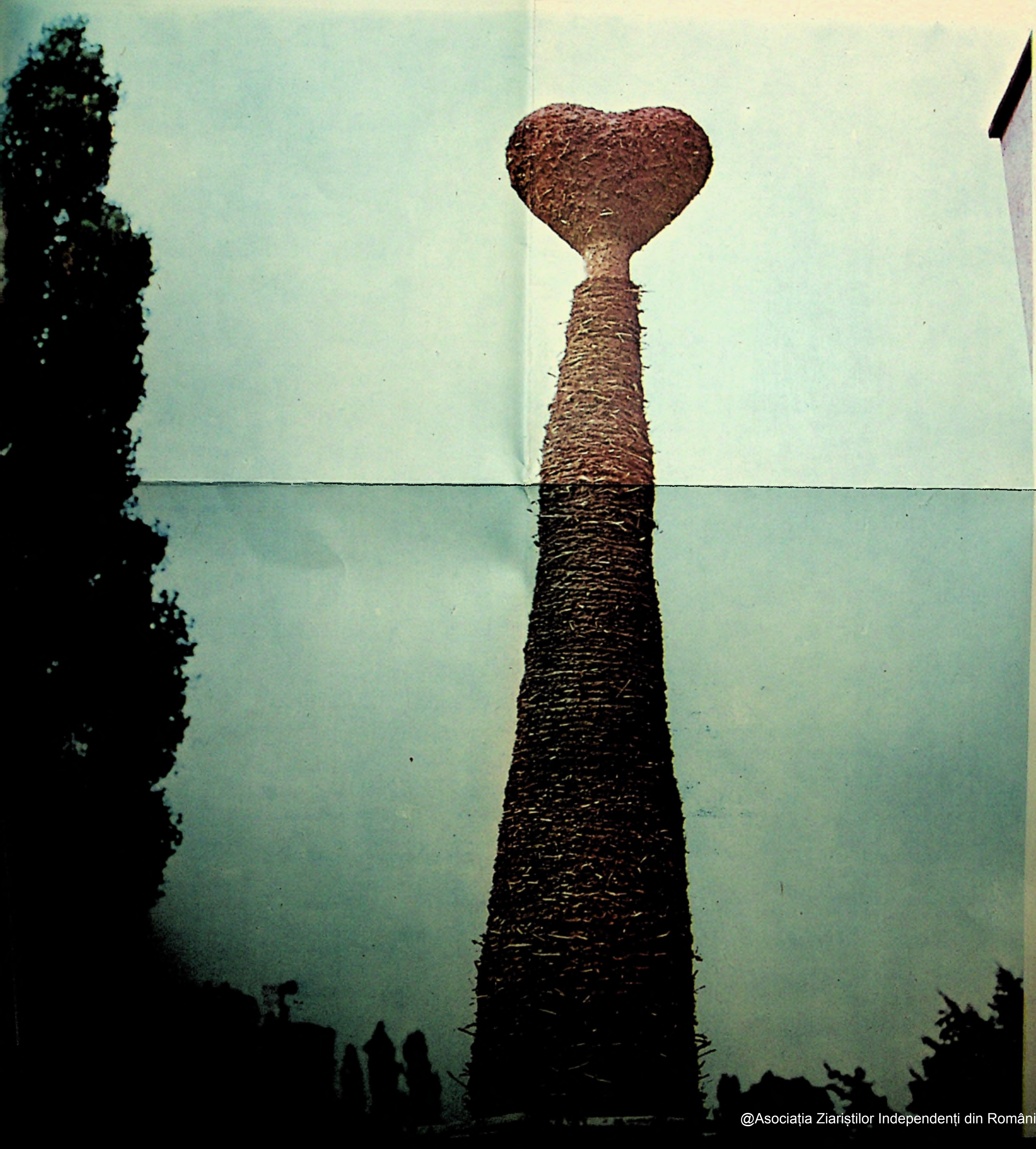
terre carrée,

aile d'ange vaincu.

Colivie
sîrmă, hîrtie, pene
0,260 × 0,230 × 0,230 (1986)

« Mon coeur comme un oiseau »
BAUDELAIRE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANATOL MÂNDRESCU

« ... axul pămîntului acordat cu stelele »

Cu ani în urmă, la zenitul destinului de pictor al « privirii fericite », tablouri rare — albastrul intens sau albastrul argintiu, galbenul solar — îmi păreau loc privilegiat al unui exaltant sentiment de libertate; acum, după o dificilă experiență de viață și artă, întreaga operă a lui Ion Nicodim este o lume a libertății. Libertate a privirii și a facerii, o libertate spirituală absolută, învecinată — dar neasemenea — cu acea absolută libertate care există în absoluta lipsă de speranță — cum gîndea un important scriitor al vremii noastre. Este, la Nicodim, o libertate de viziune artistică și de atitudine existențială — s-o numim mai exact: libertatea de a fi autentic. Și ea înseamnă, înainte de toate, eliberarea de teamă, de dogme, de tabu; nu este nici reverie a libertății, aspirație de o « idealitate goală », nici chemarea unei himerice dezlegări de condiția umană; este, dimpotrivă, asumarea condiției umane în deplinătatea, în forma ei coerentă. A fi artist, profesiune care — într-un moment relativ recent al istoriei civilizației — a devenit, pe plan ideal, model al activității umane libere de servituți și de alienare (mod de a fi în lume și rațiune de a fi, indivizibil — mijloc al existenței și scop al vieții), impune asumarea verticalității. Reluînd o aserțiune cunoscută — adevărata verticalitate nu există în natură, ci în geometrie, Thibaudet scria că orice individ e deviere, înclinare. Tot Thibaudet presupunea însă că o linie ideală trebuie să fie. « Și apoi, continua el, cînd considerăm o națiune cu milioanele ei de familii, umanitatea cu toate grupările ei, cu sistemele ei diferite de viață și de cultură, atunci verticala ideală apare ca aproape infinită, devine un obiect de contemplare religioasă, e axul pămîntului acordat cu stelele ». Or, acel ax ideal există: e spiritul creator. În această privință, G. D. Anghel a lăsat o mărturie exemplară. Centrul de gravitație a statuarei sale îl constituie anume spiritul creator, figura artistului văzută sub *speciae aeternitatis*. Verticalitatea acelor statui-coloană nu-i altceva decît soluția plastică ce-a dat-o inflexibilei verticalități în spirit, simbol al libertății, al rectitudinii, al transcendenței: statuia lui Vladimir Ghica, a lui Eminescu, a lui Pallady — artistul așezat pe tronul demnității, drept, sfidînd morala compromisului. Și sfărîmatele statui ale pictorilor Andreescu și Luchian.

În termenii ei esențiali, opera lui Nicodim prezintă coexistența a două moduri antitetice ale artei, a două tipuri de poetici, disonante, puse în lumină de expoziția organizată la Muzeul de Artă al Republicii (1987): poetica picturală a marii suprafețe plane, poetica energiei cromatice și a eteratului, afirmînd preeminența spiritualului în artă, arta ca experiență a transcendenței; și, în antiteză, poetica materiei, a unei materii primordiale — pămîntul, lutul, care va fi și o poetică a obiectualului, afirmînd, odată cu recursul la biomorfism, valorile și preeminența vitalului în artă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Sunt co-prezente, antinomic, de o parte poetica «privirii fericite», resimţirea naturii ca spaţiu al fericirii, o atitudine contemplativă, situarea în universal, aprehendarea existentului în ordinea imuabilului, în spirit eleat; de altă parte, o poetică a «conştiinţei nefericite», o atitudine activă, situarea în contingent, în ordinea — sau în dezordinea — realităţii social-istorice, resimţirea istoriei umane ca spaţiu al tragediei. Stau astfel, faţă în faţă, ideea de capodoperă, tabloul în majestate — vreme de cinci secole paradigmă în arta occidentului, pictura cu aura ei de *cosa mentale*, de lucrare a spiritului, unică şi irepetabilă, produs al unei civilizaţii evoluate, hiperrafinate, destinat uimirii şi admiraţiei; şi, la polul opus, faptul primar al artei, produsul — uneori frust, alteori subtil, al străvechii «inteligenţe a mîinii», cu mesajul ei destinat comunicării unanime, impregnat de măsura omenescului şi de sentimentul anonimităţii. Dualitatea aceasta, juxtapunerea acestor moduri ontice diferite, a poeticilor disonante, sunt dătătoare de seamă şi au motivaţii multiple. Necesitatea şi plăcerea facerii, a unor practici artistice diverse şi noi, trăsături generice ale impulsului creator, îşi au partea lor. Dar o explicare şi o interpretare cu un grad crescut de relevanţă ar trebui căutate în altă zonă, pe fondul de nelinişte existenţială al unei conştiinţe supuse marilor interogaţii, trăind tensiunea între imanent şi transcendent. Aşadar, cauze formative complexe şi imperative au trebuit să acţioneze pentru ca pictorul liric, al *Lacurilor liniştite* (în care, adesea, suprafaţa pictată e *apariţie* a neliniştii din adîncuri) să fie şi pictor al tragicului, al *Căderii omului*, pentru ca — într-o alternativă dramatică — limbajul lutului şi al obiectualului să dispute locul intangibil al inefabilului.

Dacă am accepta schemele de analiză ale lui Pierre Bourdieu sau Jean Baudrillard, atunci Nicodim ar aparţine clasei de artişti care adoptă «universalismul estetic» specific, după Bourdieu, creatorului din «cîmpul producţiei restrînse» (al unei culturi savante), iar după Baudrillard grupurilor care asumă «opoziţii paradigmatice», în combinatorii estetice (de exemplu rafinat/primitiv), fiindcă se vor deasupra acestor opoziţii, deasupra logicii diferenţierilor culturale (curente în stratificarea socială, care este şi o stratificare de gusturi, de posibilităţi ale receptării, etc.). Oricît de revelatoare ar fi aceste scheme, ele nu sunt operante decît la nivelul producţiei artistice şi al consumului corelativ, în coordonatele relaţiilor de gust — şi al aşteptărilor — preexistente, funcţionînd într-un moment istoric, într-o configuraţie culturală determinate. Sunt scheme care nu satisfac deloc cerinţele analizei dacă ne preocupă sfera creaţiei propriu-zise şi nu comportamentul socio-cultural al artistului. Din numeroase considerente; în primul rînd, pentru că ceea ce numim creativitate artistică (cea non-artistică deasemeni) este o formă a «energiei universale», o formă care nu are altă lege fundamentală decît propria-i mişcare autonomă; această principală forţă propulsoare a producerii, a reproducerii şi a transmisiei culturale de esenţă calitativă a umanului este o cauză formativă originară (să nu uităm, de pildă, că «pictura» şi «desenul» au fost primul limbaj artistic superior al umanităţii, elaborat de omul paleoliticului — funcţia şi finalităţile acestui limbaj nu intră acum în discuţie, pe cînd performanţa lui în domeniul utilajului tehnic era cu mult inferioară, încă la distanţa care separă natura de cultură).

Expoziţia de la Muzeul de Artă al Republicii a fost o dovadă suficient de convingătoare că Nicodim nu se situează deasupra opoziţiilor paradigmatice, deasupra logicii diferenţierilor culturale, ci pe frontul opoziţiilor, în interiorul lor, înfruntînd viaţa artei aşa cum a fost şi cum e, cu permanentele-i contradicţii, inerente şi irezolvabile, ignorînd legea naturală a evoluţiei sau dialectica dezvoltării (de

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

la inferior la superior etc.). Rămîne, adică, o lume a contradicţiilor, o lume a *diferenţei*.

Atare situare reprezintă, explicit, şi formularea unor puncte de vedere cu o perspectivă mai cuprinzătoare — depăşind localismul — asupra artei în întregul ei, în chip specific asupra unora din problemele ei centrale. A admite, concomitent, validitatea a două definiţii radical diferite ale artei (amintind de principiul complementarităţii), înseamnă — *lato sensu* — că arta nu poate fi închisă în vreun sistem estetic, oricare ar fi el; e împotriva naturii artei, ca exerciţiu fundamental al libertăţii (era esteticilor normative e demult apusă); înseamnă, *ipso-facto*, că arta e pluralitate (istoria artei o demonstrează). Şi nu avem de a face cu banala — să-i spunem idee? — a diversităţii de stiluri individuale (stilul individual e condiţie liminară pentru un artist, dacă artist este; încît numai o putere străină de spiritual, de cultură, putea să imagineze uniformizarea stilurilor individuale, cu alte cuvinte desfiinţarea persoanei prin violarea naturii umane). Şi este vorba nu de a constata realitatea diversităţii (a concepţiilor artistice, a formelor şi mijloacelor), ci de a o recunoaşte integral, în toate consecinţele ei.

Ion Nicodim are temeritatea de a ieşi din propriul «sistem», din limitele lirismului său şi din universul pictorial — de care nu se desparte, de care este împătimit prin dispo- ; native şi legat prin succes, prin excelenţa operelor, faţă de care adoptă însă o poziţie critică.

Pictor de vocaţie lirică, format într-o cultură artistică aproape prin tradiţie predominant lirică, în mediul unei culturi estetice al cărei pol magnetic a fost sublimul, dar interesat de experienţele capitale ale plasticei moderne şi contemporane, avînd gustul modernităţii, dar sesizînd şi aspectele ei minore sau derizorii, Nicodim va ajunge la o altă înţelegere ontologică a artei şi a poziţiei artistului. Va intui, în felul lui, adevărul exprimat în zorii modernităţii istorice de Charles Baudelaire: «Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.». Va şti că poetul, artistul în genere, care nu-i capabil să cuprindă totul — «les sentiments de tendresse et ceux de cruauté», «tout ce qu'il y a de plus doux et tout ce qui existe de plus horrible», «tout enfin, depuis le visible jusq'à l'invisible, depuis le ciel jusqu'à l'enfer, celui-là, dis-je, n'est vraiment pas poète dans l'immense étendue du mot et selon le cœur de Dieu.». A spus-o tot Baudelaire, definind — s-ar părea pentru eternitate «sensul universal al cuvîntului poezie» (referindu-se la Victor Hugo sau la Eugène Delacroix). Ascultînd vocea interioară a interogaţiilor, Nicodim va mai şti că, astăzi, misiunea poetului, a artistului, nu poate fi, sau nu mai poate fi «extra-umană», cum decretase o modernitate prea semeaţă. Va şti, deci, că artistul — profesionist al absolutului (Mallarmé îşi mărturisea incompetenţa în «orice altă privinţă afară de absolut»), are o misiune umană, de apărare a ideii de om, ca valoare absolută.

Ion Nicodim este şi rămîne, mai presus de toate, pictorul *Lacurilor liniştite*, al *Cîmpurilor galbene*, al *Pasiunilor Muzicale*. În această pictură — uneori de o strălucire feerică — se pronunţă vocaţia lui lirică, destinul ce i-a fost dat. *Lacurile liniştite* sau *Cîmpurile galbene* nu sunt «colţuri de natură văzute printr-un temperament», nu reprezintă lirismul de confesiune sentimentală, nici intemperanţa dezlănţuirilor lirice. Viziunea e amplă, eul liric vibrează într-un univers vast «comme la clarté»; lirismul e infuzat de nostalgia intemporalului şi de sentimentul cosmicităţii, orientat prin forţele formative ale «cîmpurilor de tensiune» spre mis-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

terul armoniei universale şi spre aprehendarea lumii ca totalitate (tendinţe care, în parte, s-au născut, poate, din simţirea existenţei proprii satului românesc, întîlnindu-se cu propensiuni consonante cu linii de forţă ale filozofiilor existenţiale). Sunt tablouri care au culoarea trăirilor sale, filtrate prin cultură profesională; sunt produse şi se impun prin exerciţiul energiei cromatice: culorile — albastrul ori galbenul provoacă un curent de inducţie în memoria experienţei noastre senzoriale şi emoţionale. Aici, Nicodim atinge un absolut liric, dincolo de imagine, dincolo de metaforă, într-un regim al sinergiei senzualului şi a «geniului» abstractiv. Deşi metafora constituită e absentă, «elementele» sugerate — pămînt şi cer, lumină şi apă, sunt medii metaforice, instituind — prin tehnica picturală — o stare poetică de vag, de indeterminare, articulată cu unitatea şi plenitudinea formei — epifanie a senzaţiei de viaţă, în care vizualitatea cea mai pură, concentrată în mediul cromatic — diafan sau dens — e întotdeauna viziune.

Absolutul liric atins de Nicodim în pictura de inspiraţie naturistă îşi află o corespondenţă parcă necesară — să-i zicem baudeleriană — în spiritualismul *Pasiunilor muzicale*, marcat de sensul universalului, de tensiunea între sacru şi profan. Sunt marile tablouri care trec de la culoarea şi ritmul vieţii spirituale rînduite de idealul monastic, la culoarea jubilaţiei dintr-un radios albastru regal; de la cîntul liturgic al *Monodiilor bizantine*, cu euritmia unui *cantus planus* şi sunetul veşnicei, la elanul în sentimentul sacrului din magnificul *De profundis*.

Nicodim este şi pictorul tensiunilor agonale, al tragicului istoric (o anunţase printr-un tablou de respiraţie mai calmă), divulgate de un *memento* celebru — « À Marat, David »).

Aura de frumuseţe, ordonanţa majestuoasă, coborîtoare parcă dintr-o curată spiţă clasicistă a unor opere majore, create de poetul liric, este răscolită de impactul tablourilor în care pătrunde suflul tragediei, fulguranţa adevărului, vehemenţa şi dimensiunea morală a revoltei împotriva răului.

Dacă limbajul «privirii fericite» era al diafanului, al luminosului, limbajul «conştiinţei nefericite» asimilează mijloace de tip expresionist, cu intensităţi formale paroxistice, pentru ca, în cele din urmă (în tablouri mai noi), să transgreseze pictorialul; culoarea fericirii — «epifanie a miezului diafan al existenţei» se resoarbe în miezul dur al existenţei, va fi culoarea pămîntului despuiat de fericire. Un limbaj direct şi percutant: tăcerii cosmice din pictura contemplativă îi va răspunde strigătul fiinţei, inefabilul va sublima, şi va fi ţărînă.

Radicalizarea estetică — şi etică — evidente în scenariul tragicului, nu-i figurare a biblicei prăbuşiri sau a unei sinucigaşe căderi în goluri; este figurare pregnantă a căderii determinate de puteri malefice. Imagine a anihilării umanului, figura sparge cadrul imaginarului delimitat de tablou, iese din ideologia estetică a suprafeţei plane (potrivit definiţiei lui Maurice Denis), din datele stricte ale pictorialului; forţa explozivă a limbajului nu poate retrage figura prăbuşirii în iluzionismul spaţiului perspectival, cu certitudinile şi stabilitatea lui relative, în istorie ca trecut, ci o proiectează în istorie ca prezent, în angoasă şi terifiant. Pe fundalul abstract al conştiinţei morţii — *In memoriam*, operă prezentată pentru prima dată în expoziţia *Imagini ale istoriei* şi analizată cu exactitate şi clar-viziune de autoarea expoziţiei, în 1975, condensează, în figura prăbuşirii, sentimentul desfigurării umanului, conştiinţa răsturnării condiţiei umane, senzaţia abisalului. Cu toate că premisa tabloului este ideativă, menţinîndu-l în plan trans-istoric şi trans-realist, imaginea de vertiginoasă prăbuşire, de haotic şi violenţă, făcînd corp comun cu mediul pictural sumbru, teros — semn al sfîrşitului unanim, apare încărcată de energie emoţională. Condiţia tradiţională a tabloului e negată;

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pictorul a des-rămat «tabloul» şi l-a postat *à même la terre*; un coronament simbolizant conferă — poate unui sens al temei, poate operei de artă, ca idee — ceva din *aura* de altădată. Însă distanţa contemplativă e abolită, cum abolită e glorificarea, abolită idealizarea realului. Încît întreaga sarcină emoţională şi ideativă a acestui *In memoriam* dă senzaţia imediatului, a unui *hic et nunc* irecuzabil.

În aventura picturii, Nicodim a investit o imensă muncă şi credinţa lui — ca o speranţă — în artă. Din «instinct», şi printr-o cercetare tenace, lucidă, Nicodim accede la cunoaşterea valorilor ontologice ale limbajului pictural. E unul dintre artiştii generaţiilor împlinite, unul dintre cei puţini, care au desfăşurat această muncă profesională — precum o luptă îndîrjită de ariergardă — în acelaşi timp de conservare şi de reafirmare a picturii ca structură producătoare de sensuri, în concordanţă cu preocuparea modernă pentru problematica limbajelor în genere. Aşa cum, tot în pictură, pe o altă direcţie, cu alt sentiment şi cu alte mijloace este Ion Pacea (în expoziţia de la Muzeul de Artă al Republicii s-a văzut cum un sigur «instinct al picturii», unul din cele fără greş, e ridicat tocmai datorită infinitelor operaţii de tip abstractiv asupra limbajului, la o «inteligenţă picturală» de cea mai înaltă clasă; erau tablouri superbe, libere de orice definire conceptuală, iradiind senzaţie de viaţă).

În ansamblu, pictura lui Nicodim are caracter afirmativ; cuantumul de negativitate, funcţia critică a creaţiei, substanţializează atitudinea lui etică, estetic convertită: spunerea adevărului, refuzul răului.

Confruntat cu degradarea subiectivităţii în scara valorilor şi în viaţa reală a civilizaţiei contemporane, dominată de raţionalitatea sau pseudo-raţionalitatea ştiinţifică, confruntat, deasemenea, cu o criză a comunicării interumane, a dialogului, care este şi o criză a limbajelor artistice, Nicodim participă la o acţiune necesară, întreprinsă nu de foarte mulţi creatori de artă ai timpului nostru, dar întreprinsă cu perseverenţă şi curaj: acţiunea de reechilibrare între axul subiectivităţii, cristalizat de eul poetic, şi axul obiectivităţii, al raţionalităţii, la revalidarea comunicării autentice într-o lume care, paradoxal — invadată de mass-media, inundată de informaţie este, în diverse arii de cultură şi din diverse cauze, prizoniera non-comunicării, a izolării, a însingurării, ceea ce-i sindrom al înfrîngerii, al uitării umanului. Şi Nicodim va alege. Va alege *Inima* — imagine cu valoare de simbol a subiectivităţii şi a autenticităţii, pentru un cod al *comunicării* în care semnul şi sensul să fie reunite, un cod personal, dar simplu şi universal inteligibil: inima reprezintă ceea ce-i mai particular, mai individualizat şi totodată ceea ce-i comun întregii umanităţi.

Prin gestul său, care-i risc şi nu complezenţă populistă, Nicodim recheamă în artă şi în cetate Inima — mare exilată din poeticile modernităţii (imagine uzată istoriceşte şi devaluată pînă la Kitsch), după un program similar, prin cîteva aspecte, cu acela al unor poetici ce-şi declarau voinţa ca din banal să se nască «un farmec nou», sau un adevăr nou, aşa cum din urît — la Baudelaire, cel care denunţase «beţia inimii» şi «viciul banalităţii» — s-au născut *Les fleures du mal*.

Principiul invocat de Nicodim prin emblematica inimii e cu desăvîrşire străin de acea subiectivitate abuzivă ce-şi impunea arbitrar propria-i lege în cetate, surpînd-o în haosul anomiei; nu-i nici elogiu al sentimentalităţii, nici clişeu umanitarist al unei demagogice «îmbrăţişări universale»; este subiectivitatea speciei *homo sapiens sapiens*, constituent esenţial şi universal al umanului. Limbajul Inimii proclamă dreptul la *interioritate* şi faptul *alterităţii*, o interioritate care nu-i egotism, o alteritate care nu-i respingerea Celuilalt; este, în fond, limbajul care desemnează persoana ca valoare inviolabilă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În răstimpul « misiunii extr-umane » a poetului și al dialogului său imperturbabil cu eternitatea și numai cu eternitatea (monolog cu iluzia unui sacru dialog), pe pămînt, în efemer, au avut loc măceluri mondiale, holocaustul a mistuit milioane de oameni, au funcționat perfect lagărele de exterminare și de muncă forțată; sub ochii — deschiși, închiși ? ! — ai unei asemenea conștiințe estetice țintind extra-umanul au fost denaturate valorile fundamentale ale civilizației, au fost siluite și umilite verbul și sensul, siluit și mistificat a fost pînă și sensul vieții — dacă sens poate fi, siluită și răpită frumusețea vieții — atîta cît este. Și dacă raționalitatea sau pseudo-raționalitatea științifică n-au fost deloc străine de acest coșmar, atunci reanimarea unei imagini — simbol a omenescului, *Inima*, apare ca un act legitim al artistului.

Peste accepțiile și reprezentările căzute în desuetudine privind inima, acest organ vital și-a păstrat centralitatea semnificației în imaginarul colectiv și în limbajul comun. Se știe, lui Pascal, în al cărui spirit fiorul metafizic și calculul matematic — paradigmă a raționalității, se împăcau cît se poate de bine, îi aparține enunțul imutabil: « Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point . . . » Propoziției istorice a lui Pascal i-aşi alătura o remarcă subiectivă. Îi aparține lui Julien Green, care notează în Jurnal (1957): « Ascultînd Chopin, seara trecută, în ciuda plăcerii pe care o simt de obicei, m-am întrebat brusc: « Dar ce-i lipsește de fapt ? ». Și răspunsul a venit numaidecît: « Inima ». Această etalare somptuoasă de melancolie, aceste strigăte de deznădejde, aceste suspine de tristețe, nu înseamnă inimă, ci un product pentru uzul sufletelor sensibile — care pot fi foarte dure. Asta nu știrbește însă cu nimic admirația mea pentru muzicieni. E sfîșietor cînd e simplu ».

Ce sunt, văzute mai de aproape, *Inimile* lui Nicodim, imagini sau obiecte simple — concrețiuni ale subiectivității ?

Trebuie să observăm că sugestiile primite de la unele procedee ale Pop-Art-ulu — curent reprezentativ pentru cultura de masă, ocupă un loc notabil. Pertinent fructificate, procedeele (extragere din context, relief excepțional, repetitivitate) nu susțin însă vreo temă predilectă a Pop-Art-ului — reificarea generalizată, inventarul obiectual al civilizației etc.; ele pun în valoare lumea viului și a trăirilor umane.

Asemenea și totuși diferite, *Eadem sed aliter* (din punct de vedere morfologic, al tehnicii și al semnificațiilor), Inimile sunt rînd pe rînd pictură tradițională, modelaj tradițional (simili-sculptură), asamblaj etc.; sunt închise în relicvarii sau înălțate pe soclul monumentalității, sunt materie rafinată a culturii sau materie săracă, aspră, a unor înțelesuri arhaice. Între Eros și Thanatos, între derizoriu și eroic, între imaginea fericirii și imaginea tragediei, a urii și a iubirii, *Inimile* comunică adevăruri despre omenesc, adevăruri *spuse* cu pathos și, uneori, cu ironie ori cu simțul ludicului. *Pars pro toto*, Inima e, aici, omul.

Tulburătoare între toate mi s-au părut Inima ca un pămînt îmbibat de sîngele suferinței, Inima străpunsă de piroanele terorii, Inima care are culoarea crimei și a tragediei.

Expoziția aceea a lui Ion Nicodim, un spațiu cu *Inimi sîngerînde* și cu *Prăbușiri tragice*, cu *Lacuri liniștite* și *Pasiuni muzicale*, cu ceea ce-i abstract și diafan, cu ceea ce-i dur și concret, dar un spațiu unitar — al artei ca libertate și ca „regim" al subiectivității avea patetismul credinței și luciditatea ideii. În opera lui Nicodim se îngemănează, straniu, sufletul unui iconar și conștiința critică a apartenenței — pentru o clipă — la curgerea indefinită a spiritului creator.

Expoziția a fost o dezbatere, un dialog interior adus în agora (astfel, și nu ca retorică sentimentală s-ar cuveni înțeleasă evocarea baudelairianului « Mon

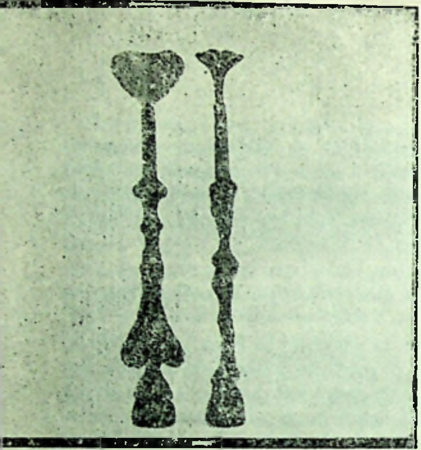
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

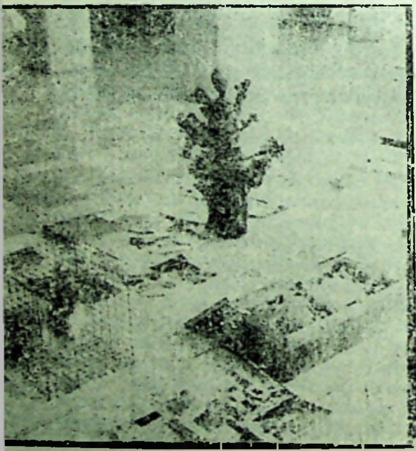
cœur mis à nu ») purtând amprenta de naturaleţe a civilizaţiei dialogului. Expoziţia a fost şi un act de credinţă în destinul artei — limbaj prin ale cărui semne se arată o esenţă calitativă a umanului, putere fragilă şi irepresibilă care nu a salvat omenirea de la malefic prin frumuseţe, cum era credinţa unei religii romantice, nu a salvat-o nici din mizerie, nici de la împilare, nu a salvat imperii de la pieire şi civilizaţii de la ruină, dar a salvat umanitatea de la uitare de sine, şi a salvat-o prin durata subiectivităţii speciei, care-i privilegiul spiritului creator — « axul pămîntului acordat cu stelele ».

S-ar mai putea spune, şi chiar trebuie spus, că expoziţia lui Nicodim, constituia, fără îndoială şi o depunere de mărturie, o mărturie fraternă cu a doctorului Rieux, cel din *Ciuma:* « . . . pentru a nu face parte dintre cei care tac . . ., să afirme doar ceea ce se învaţă în timpul unui flagel, că există în oameni mai multe lucruri de admirat decît de dispreţuit . . . Căci el ştia un lucru pe care această mulţime cuprinsă de bucurie îl ignoră şi care poate fi citit în cărţi, că bacilul ciumei nu moare şi nici nu dispare vreodată, că poate sta timp de zeci de ani adormit în mobile şi rufărie, că el aşteaptă cu răbdare în odăi, în pivniţe, în lăzi, în batiste şi în hîrţoage şi că poate să vină o zi cînd, spre nenorocirea şi învăţătura oamenilor, ciuma îşi va trezi şobolanii şi-i va trimite să moară într-o cetate fericită ».

Imagini din expoziţia ION NICODIM de la Muzeul de Artă al României.
Foto. MIHAI OROVEANU ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România





@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CORIOLAN BABEȚI

Ion Nicodim — sau despre albastru și « căderea » din starea de albastru

Pictura lui Ion Nicodim sublimează imaginea cu care rămînem după ce « uităm » pereții pictați ai Voronețului; imaginea care iluminează în primă instanță « reamintirea » lor. Restul de indicibil care scapă încercării de a-i « povesti ». Ea începe acolo unde sfîrșește memoria noastră « culturală », lăsînd loc memoriei noastre « sufletești ». Pictura lui Nicodim se petrece la ora de « amiază » a acestei memorii. Azur și aur, lungimile de undă ale unui Ev văzut în « marea sa claritate ». Dezinhibată (doar), de adierile aniconismului liric european, ea va evolua *natural* spre reflexele unei meditații crepusculare.

Într-un scenariu imaginar al șantierelor Moldovei medievale, opera lui Nicodim se lasă închipuită ca o suită de « Ur-grunduri » murale, pe suprafața cărora privirea noastră așteaptă apariția chipurilor. Iar atunci cînd, într-un tîrziu, ele ni se înfățișează în emblema Eroului anonim — culbutat în pămînturi de teribile forțe chtoniene, integrat în tensiunile unei arhaice, imemoriale omologii: *homo* — *humus* sau în autoportretul de *vir dolorum* — din « In Memoriam », căruia, brațele, două, nu-i ajung pentru o retorică a seditiunii — actul apariției pare efectul unei « developări » a prezenței umane în tectonica de glasiuri a pînzei. Altfel, umbra acestui sine-complice cu sinele semenului — se vădește recuperată din gestul unei minuțioase « decapări » de transparente straturi protectoare, mai curînd decît dintr-o « acoperire » a pînzei cu pelicule succesive de pigment. Alteori, ca în peisajele — din suita « Arborilor » — artistul menajează grundul pur al pînzei, cu aerul că ne descoperă textura unei vechi și prețioase *sinopii*. De altminteri, pictura lui Ion Nicodim, genul ei de picturalitate, se opune impresiei că este rezultatul unui efort « cumulativ ». Ea își ascunde, cu grație și îndărătul grației, efortul realizator.

Despre monocromiile » sale s-a scris inspirat și înaripat. Dan Hăulică, Theodor Enescu, Anatol Mîndrescu. Ample teritorii de odihnă paradisiacă, suita « Lacurilor » iriși de azur, animați de o rumoare aurorală, de o estetică (sinestezie) a impalpabilului, — zidirile cu asize de aer din « Monodiile bizantine », « Cîmpurile » de lumină lichidă, « Paletele de rozuri » fanate, instaurează o « funcție a golului » locuit de virtualități; spații populate de gîndul la ierarhii areopagite...

Privită în « cheie » empatică, aripa de pictură « serafică » a lui Nicodim sporește capacitatea toraxului, ne iluminează de conștiința respirării, umple plămînii de aerul pur al înălțimilor, ochii de vedute fericite, inima și mintea de proiecte verticalizante. Ne descoperim — încă o dată — locuitori pe fundul uriașului ocean aerian, antrenați de visuri dedalice, de reverii ale levitației, de o chemare sophianică.

În cupele de imponderabil » ale « Lacului », acvaticul e doar oglinda Marelui Ochi Albastru al Bolții, cum « CÎMPUL » de galben — reflexul mareei solare.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« Opera o face privitorul » — e un adagiu (duchampian) care la Nicodim își dezvăluie instantaneu oportunitatea. În golul iconic al pînzelor cîntă chemarea orfică la reverie, călătorie și specularitate.

« Aerul și visele » — unul din reușitele eseuri bachelardiene — pare o sintagmă și un cîmp de analogii inevitabile în fața acestor pînze (oricîtă « uzură morală » înregistrează perspectiva teoretică a « imaginației materiale »). Constelația de sensuri simbolice a Albastrului, psihismul antrenat de această « derobadă a culorii », superbe jocuri etimologice s-ar lăsa pomenite dinaintea acestor « habitacluri pneumatice » care sunt pînzele lui Nicodim. « Le ciel en lui-même en tant que voûte sidérale et région atmosphérique est riche en valeurs mythico-religieuses. Le « haut », l'élévé, l'espace infini sont des hyerophanies du « transcendant », du sacré par excellence. *La vie atmosphérique* et *météorique se révèle comme un mythe sans fin.* (M. Eliade, *Traité d'Histoire des religions*, p. 99, s.n.)

Pînzele acestea « coboară » cerul în verticalitatea simezelor, convertindu-le în « porți » ce fac accesibil infinitul Bolții. S-a spus despre Yves Klein că a « semnat cerul » în diluviile sale albastre, în care « fiece atom de albastru se va fi dizolvat în culoare » (C. Millet). E ceea ce — în principiu — face și Nicodim. Dar motivația (interioară) a picturii face pînă la urmă pictura, descoperind diferențele, minime uneori « în literă », adînci în spiritul imaginii. « Pictorul „monocrom" domină epoca noastră prin modernitatea sa ieșită direct din puseul radical avangardist al secolului XX, în care Duchamp constituie amorsa inițiatoare, iar Klein pulsiunea concluzivă », observă Pierre Restany. Monocromismul, cu atîtea alte nume între Duchamp și Yves Klein; J. Johns, Rothko, E. Kelly, R. Diebenkorn, Marcia Hafif (și școala sa), J. Olitsky, G. Asse...

Există însă la Yves Klein o suficiență a « vidului albastru », o « limitație » — izvorîtă din motivația unei « picturi cosmogonice », gîndite ca iconoclasm. Ceea ce este, spre deosebire de aniconism, refuzul imaginii. « Radicalismul » îl mîngîiase pe francez cînd, încă din adolescență, nutrea proiectul « impregnării universale » cu albastru. Cînd, în 1975, Jean-Luc Daval încerca o sinteză a curentului în « Art actuel, Skira Annuel », referindu-se la unele din numele de mai sus sub genericul « Vitalitatea abstracției » (p. 102), remarca, printre altele: « Le plaisir et le besoin de la peinture animent ces artistes qui veulent représenter le monde sans se soumettre à sa description /.../ La toile est le miroir sur lequel l'émotion intérieure rejoint la nature extérieure qui la filtre. L'espace s'identifie à la lumière et déborde les limites du chassis émettant un rayonnement multidimensionnel s'étendant en largeur et en profondeur. Comme une fenêtre, la toile devrait découper le mur, mais sa lumière est si puissante qu'elle déborde son support. Une telle poésie de la couleur nécessite une architecture secréte, l'espace infini a besoin d'un cadre pour prouver son immensité, la pureté de la lumière a besoin de la matière de la toile, la liberté du geste — de la discipline du peintre ».

Teritorii finite ale ideii de infinit, ar spune Schelling. Expresia acestor *văzduhuri descinse în sălile unei expoziții* — la algoritmul căreia a ostenit cu harul său muzeografic Paul Gherasim —, îmi pare decisă de cîteva cupluri de polarități dizolvate în flou-ul unei efuziuni panteiste în unitatea *astfel* spirituală a imaginii. În *intensa discreție* a pînzelor se conjugă *lirismul* și *monumentalitatea*, *transparența* și *muralitatea*, *aniconismul* și *virtualitatea lui figurală*. Devălmășia savantă a tușelor, „eterul" cu care sunt impregnate pensulele lui Nicodim, mulțimea acestei „*estime*" de atingeri cîntă suav posibilitatea „înființării". *Estimea*, ca totalitate a faptului că tușa este, că tușele sînt.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Finețea meningeală a monocromiilor proteguie vibrația respiratorie a *urmei* prinsă în țesătura unei unice *pete*: « fereastra » lucrării. « La trace fait la tâche », așa cum respirările noastre fac posibilă viața, ca o amplă și unică respirare.

•

Tot ce urmează acestei perioade sau, poate, mai exact, tot ce însoțește acest traseu al sensibilității sale, pare să se petreacă *după* evenimentul *alungării* din grădina Edenului. Dacă mîna cu care « Adamul » lui Massaccio își acoperă chipul, — ar putea să coboare pentru o clipă, am obține poate o metaforă asemănătoare celei surprinse în « Autoportretul » lui Nicodim, siluetă insinuîndu-se prin fanta porții, ca o rană. Lui Ion Nicodim i-a fost oricum, descoperită, « *culpabilitatea* », conștiința « vinovăției ». Modificarea care există — perceptibilă — în opera sa, nu este a *pictorului* ce nu s-a lăsat prins în vîrtejurile artistice ale unui centru « fierbinte », Parisul. E cu neputință să nu-mi figurez puritatea operei sale « parmi les fauves de la transavangarde » ! Oricum, în metamorfoza sa, « pasul » său stilistic din ultimul deceniu e mai mic decît cel ontologic.

Ion Nicodim și-a asumat culpa și lucrează în sub-ordinea (« dependență de ») acestei « descoperiri », de care este — îndrăznesc să mă întreb — nu cumva prea aproape ?, și, poate că inexistența unei distanțe necesare explică febrilitatea de limbaj al ultimei sale ore stilistice. Așa se face că în ciclul « Inimilor » lui, făcute din pămîntul de acasă, sînt traduse de o retorică a nemijlocirii, a ofrandei patetice, invederîndu-se în gestul « arborării » lor pe vîrful unor trunchiuri de lut, « reificate » în morfemul poate prea convențional al «cupei». Semnele lui îmi par « bruiate » de ponciful atîtor naive grafitti sau mă întreb încă dacă artistul nu recuperează în aceste embleme chiar expresiile ei periferice, lucide, naive, în ideea unei mai ample, totale, adresabilități.

A descoperit pentru sine, ca și pentru noi, că aceste Inimi arătate — care surmontează primordiale columne de lut — unele din chirpici minusculi —, materializînd parcă palpitul tușelor din pînze, — sînt suprastructurile și expresiile emblematice și ale unei conștiințe a zidirii ? Că Inima e o urgență etică ? Fruste, ca într-o întoarcere la originile de dinaintea înființării sau de după « alungare », « semnele » lui Ion Nicodim declanșează în expoziție ecouri totemic-animiste în jurul unui centru pierdut.

Et pourquoi cette insistence à représenter de cœurs ? e întrebat Jim Dine într-un recent interviu (Anne Dagbert, « Plus près du centre avec Jim Dine », în *Art Press*, 103, mai, 86) « Tous ces thèmes sont des métaphores de mes pensées, mais ils ne sont aussi que ce qu'ils sont. Ils ne cachent aucun secret. Le cœur est le cœur et ça suffit. C'est aussi un *objet primaire* (s.n.) C'est un mandala. Il se rapporte principalment à ce que j'essaie d'exprimer *l'amour et le manque d'amour* . . . (s.n.). Dar vederea inimii ca *obiect primar* amînă orice discuție despre iubire. Inima: emblemă mnemotehnică pentru absența ei din ordinea vieții. Mai important este să observăm că din această « izgonire », Ion Nicodim și-a asumat sensul și expresia « *trudei* » în arta sa, în imanența limbajului pictural. De la emblemele iconice ale travaliului — mîinile « amprentînd » cu « citatele » lor, ca niște energice, dezesperate memento-uri — frontierele unei pînze, pînă la subtilitățile unei estetici a exhibării fabricității, în factura deliberat artizanală a numeroaselor obiecte, acest spirit al operei sale solicită accepțiunile catabasice ale gravitației ale unui *descensus ad inferos*. Una din pînze (și studiul pregătitor) se intitulează semnificativ și adecvat, « Cădere ». Paleta pictorului s-a adumbrit. Gestul a devenit mai tranșant. Eterul pensulei a cedat locul materiei picturale.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ceea ce unește cele două vîrste ale pictorului, «amiaza» și «crepusculul» e franchețea cu care se predă acestor poetici, „uraniană" și „telurică", generozitatea cu care Eul său se livrează discursului.

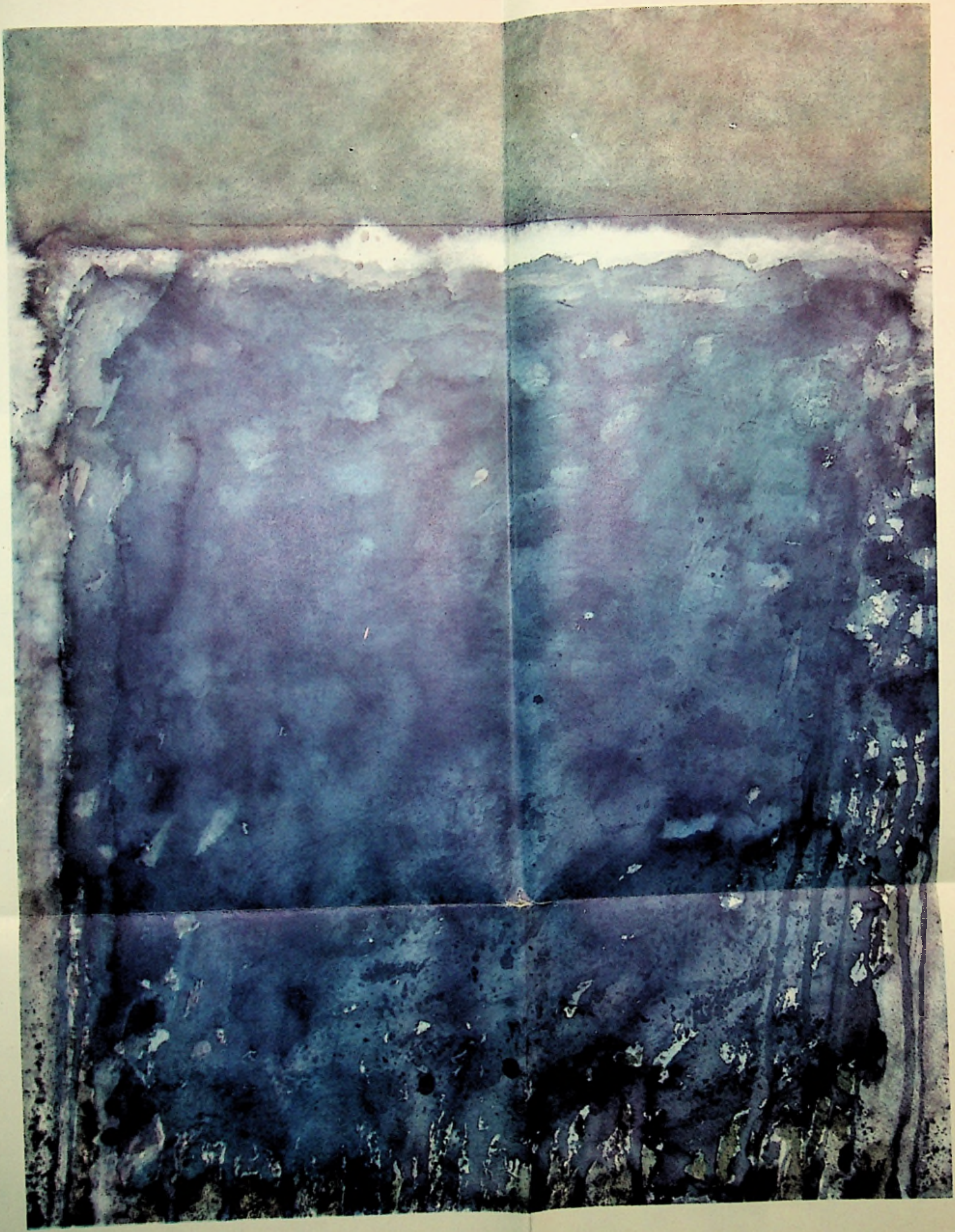
Pentru Ion Nicodim munca (artei) nu e însă (și încă !) un *dar*. Instalat pe celălalt «versant», moral, al accepțiunii de *trudă* (răzbătînd din împărtășirea vinovăției), pictorul evocă desăvîrșirea muncii prin *agonos* și *sacrificiu*. Poate că astfel se justifică mai adînc semnul de inimă-vas. Cu milenii în urmă, în Egiptul antic, pictograma vasului semnifica însăși inima, cum mai apoi, în ciclul Graalului, potirului cu sîngele prețios i se transferase semnificația inimii. Inimi cu miezuri de pămînt sau magme vitrificate, inimi de fier țintuite în cuie, inimi de aur sau inimi din pînză de sac, toată această recuzită a imediatului, a detritusului sau ready-made-ului înnobilat de idee, închipuie metamorfozele unui poverism cu brize franciscane, alteori ludic ingenuu, care reușește să ne impună o obsesie de care artistul se eliberează, poate, tocmai obiectualizînd-o.

Una dintre Inimi se desprinde însă, mai «nicodimiană» ca oricare. Montate pe un fragment de lemn uzat de timp mai mult decît de întrebuințare, în care geometria firelor evocă nervatura și țesutul muscular al cordului, petice de hîrtii transparente multiplică în evanescența și perisabilitatea lor, pulsul și respirarea pensulelor impregnate de aer din pînzele «Lacurilor», din peisajele umplute din doar palpitul frunzișelor, evocă discreția cu care inima pulsează în centrul vieții.

O inimă care își aproximează cuibul etimologic «inimă» fonetică în atîtea expresii lingvistice *hrid*, *hridaya* (sanskrită), *Heart*, *herz*, *ker*, *Kardia* (greacă), *cor*, *cordis* (latină), dar înrudite poate cu *Horus*-ul egiptean și *hor*-ul ebraic.

Albastrul deschidea discursul atelierului lui Ion Nicodim și itinerarul expoziției, așa cum Sophia precede momentul creației, cum Edenul vîrsta unei umanități angajate în efortul recuperării lui. Albastrul lui Nicodim, ca și eufemizările sale înveșmîntează în memoria noastră sufletească acest efort, așa cum — în fresca lui Giotto — pelerina albastră mîntuie anatomia vremelnică a ascetului din Assisi.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



IO

Lacul liniştit X
ulei pe pînză
2.300 × 2.010

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

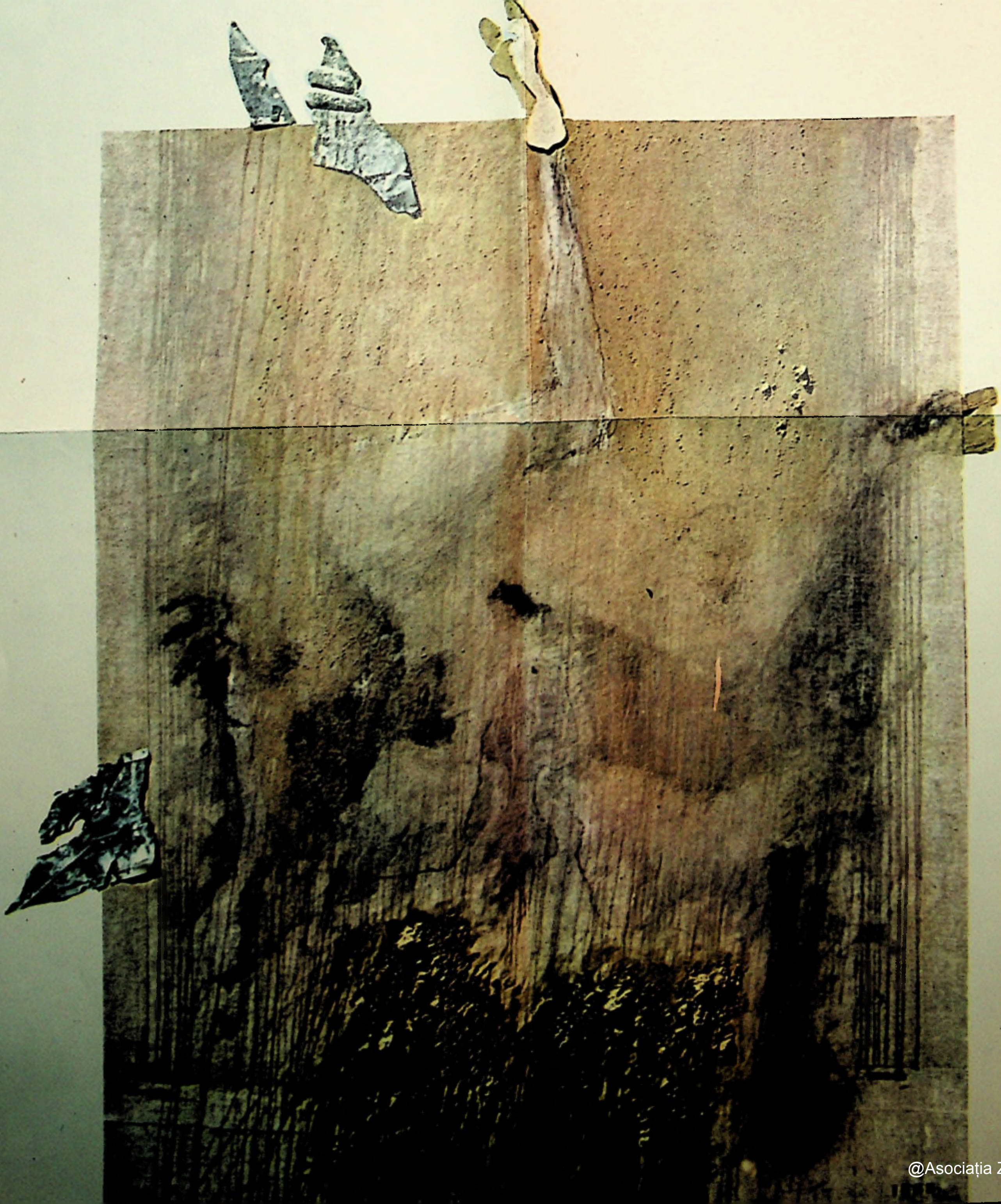
ION NICODIM

...cul liniștit X
...ei pe pînză
...300 × 2.010

Omagiu cîmpului galben
ulei pe pînză
2,300 × 2,150, semnat, 1979

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

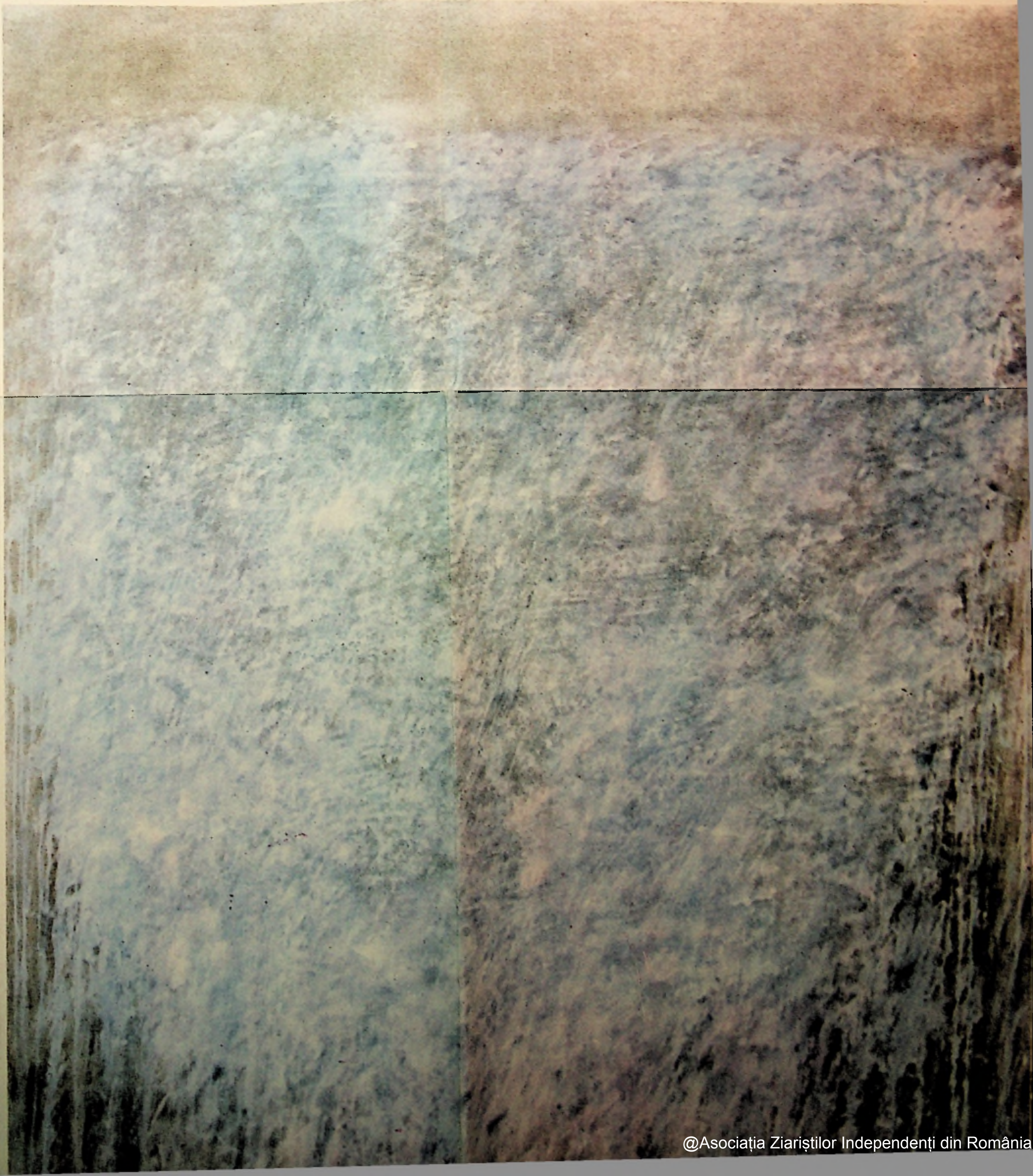
Locul liniștit IX
ulei pe pînză
2.300 × 2.010



Cădere
tempera, lut, lemn, metal pe pînză
2.590 × 0.090, semnat, 1985

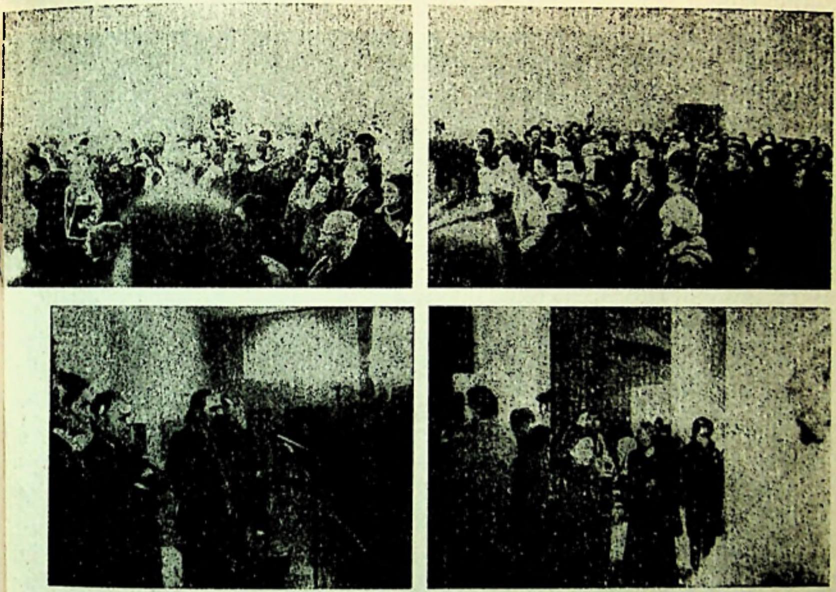
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Lacul liniştit IX
ulei pe pînză
2.300 × 2.010

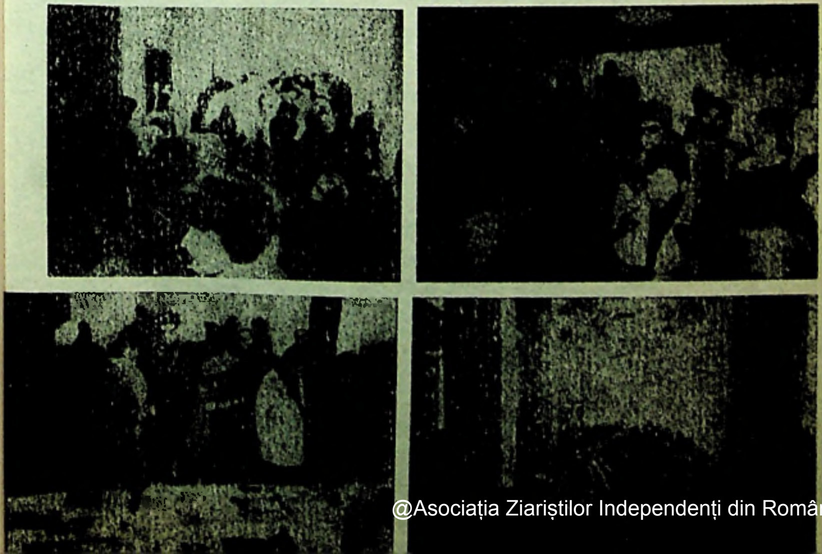


pe pînză
5

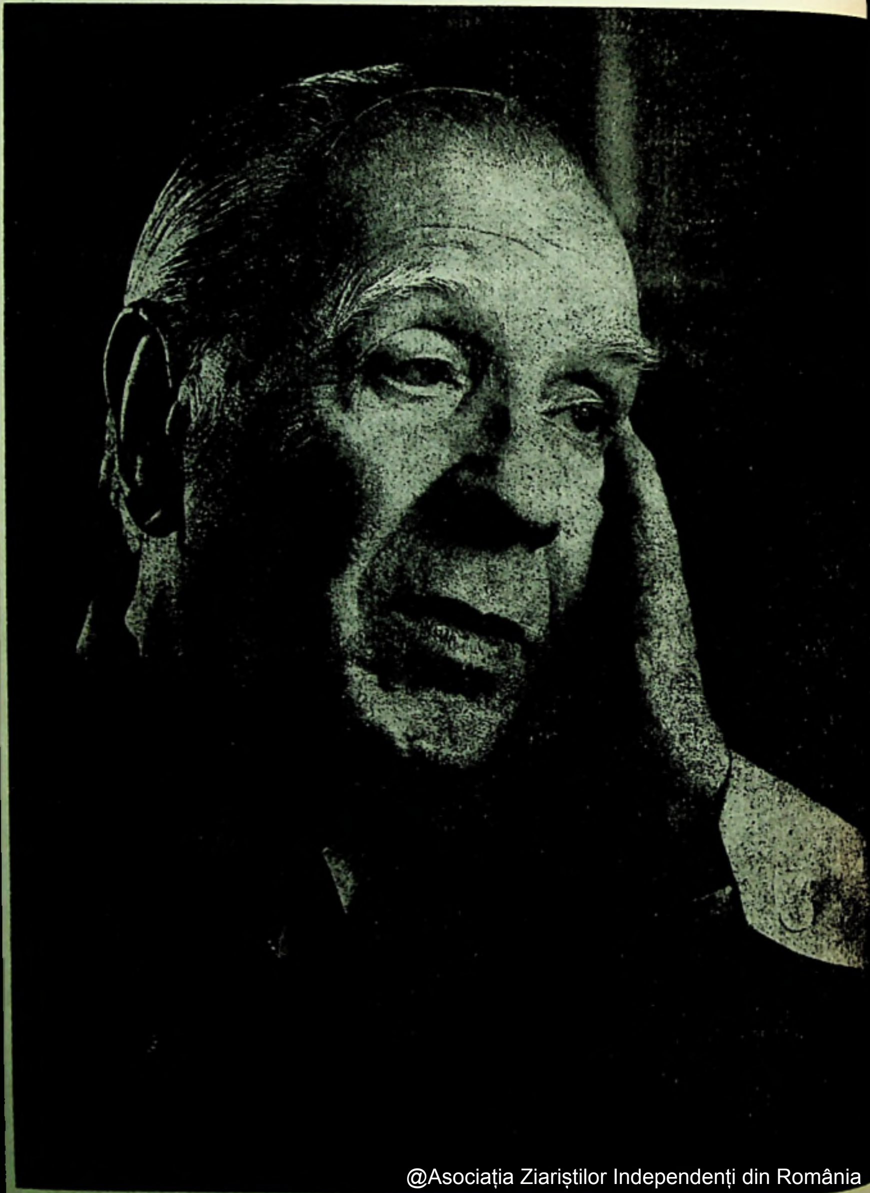
@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Imagini de ambianţă de la vernisajul expoziţiei ION NICODIM
Foto MIHAI OROVEANU



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BORGES

INFINITUL IPOTEZEI

«. . . *după sau înainte de moarte, s-a pomenit odată în fața lui Dumnezeu și i-a spus:* Eu, care în van am fost atîția oameni, voiesc să fiu doar unul și eu însumi. *Glasul lui Dumnezeu răspunse din mijlocul unui vîrtej:* Nici eu nu sînt; și eu am visat lumea așa cum tu ți-ai visat opera, iubite Shakespeare, iar între înfățișările visului meu te afli tu, care ești, ca și mine, mulți și nimeni.»

Everything and nothing

Morminte și corăbii

Cercetasem nu odată morminte faimoase, — în miezul Asiei acela al lui Tamerlan, care nu se cuvenea vreodată deschis, ca să nu răzbată din el, năpustit peste lumea întreagă, biciul înalt, drept ca un catarg, ținut acolo prizonier, în liniștea unei arhitecturi de albastru ceruleu: care, odată clintit, prin curiozitatea istoricilor, a dat drumul flagelului, adeverind implacabil interdicția legendară. La mii de leghe de Samarkand, în aceeași zi, la 22 iunie 1941, s-a declanșat spre Est ofensiva planului Barbarossa, hecatomba cea mai furioasă a veacului nostru: în chiar aceeași zi, cu exactitatea unei coincidențe borgesiene. . .

El însuși, Borges, intuise demult, în scrisul său, teama superstițioasă cu care oamenii pustiei ating tot ce e îngrădire și constrîngere limitativă. O pagină din *Evaristo Carriego* se sprijinea pe Ammianus, pe mărturia lui cu privire la Huni, care «nutreau aceeași spaimă față de case și față de morminte»; ori pe Saxonii

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

veacului V, neîndrăznind să se aşeze în oraşele romane ale Angliei, pe care le cuceriseră, straniu lăsate de ei să se năruie.

Casa de altminteri, la Borges, nu se înscrie şi ea mai degrabă sub speţa repulsiei sau dezolării? Oraşul, ca ruină încă nedesfăşurată, labirintul, al lui Asterion ori al regelui din Babilonia, cel prezumpţios, al arhitecturii, şi cel natural, al deşertului, zidirea ca o provocaţie enigmistică, a lui Abenjacár el Bojarí, ininteligibilul formelor şi mobilelor, devenit coşmar atroce în *Casa cu ziduri roşii*, Babelul, în fine, ca vertij suprem al bibliotecii, pun, toate, la încercare, tiparul mental al *cetăţii*, confortul, şi constrîngerea lui securizantă. Revanşă a poetului faţă de arhitect, căruia palatul îi poate fi magic abolit, fulgerat parcă de ultima silabă a versului care-l descrie? Parabola chineză astfel comentată de Borges nu-l exprimă, în paradoxul lui întreg: căci erudită şi meditativă, suprem îndatorată culturii, fiinţa lui sufletească n-a rămas totuşi străină de atavismul argentinian, de repulsia omului călare, pururi migrator, faţă de ordinea stagnantă a civilizaţiei urbane. E ca şi cum în mandarinatul vocaţiei lui de bibliotecar, ai ghici vibrînd, ascunsă, surprinzătoare, prezenţa bruscă a unui *gaucho*.

O anume tipologie, de om al spaţiilor largi, viitorul ne-o va desluşi, tot mai pregnant în imaginarul borgesian, reconciliindu-l cu matricea lui culturală. Desigur, nu-i vom căuta, la fiecare pas, elogiul expres al vieţii rătăcitoare, asimilînd carul cu Soarele, aidoma vestitului Scyth adoptat de Atena, Anacharsis. Dar acel străbun al nostru, într-o măsură, înţelegea *casa*, dincolo de construcţie, — ne-o reaminteşte recent S. Jedrkiewicz; nomadul le cerea sedentarilor să-şi întemeieze prin valori interioare statornicia.

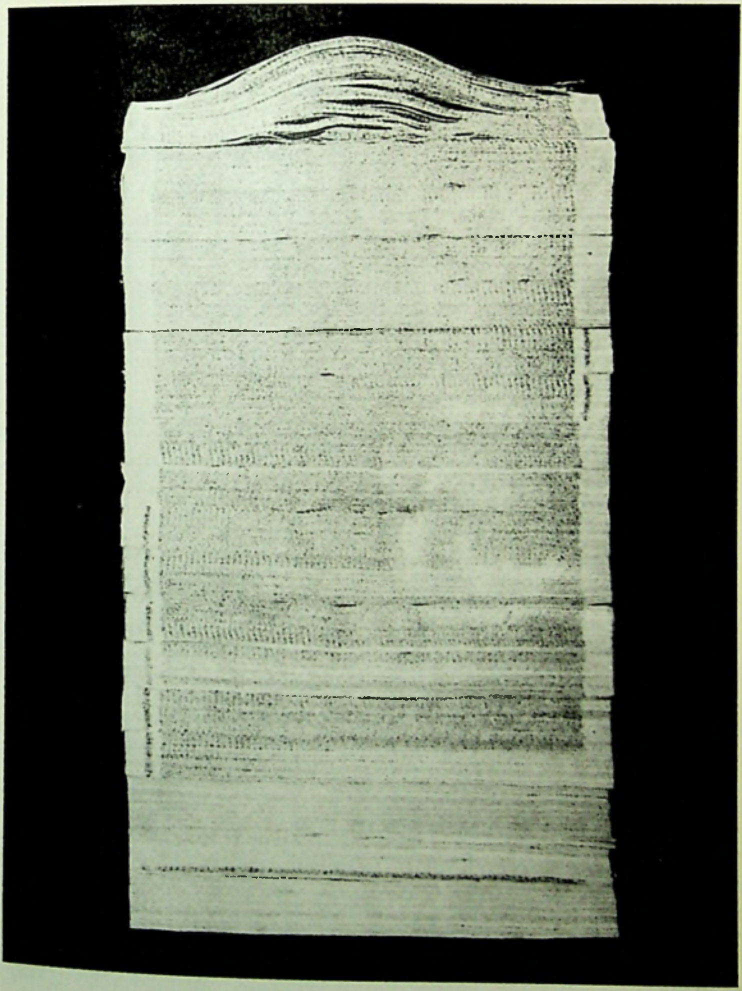
Dacă nu un nomad, în orice caz un *aed* rătăcind din cetate în cetate, grandios şi ubicuu în ipotetica lui existenţă, Homer deci, este la Borges modelul moral al *făptuitorului*. Pe el îl designează cartea astfel numită, din 1960, *El hacedor*. Mai veche decît pudoarea stoică, nefericirea orbului devenise, prin el, destin paradigmatic al creatorului. Ceea ce se poate întîmpla mai rău speţei noastre, punctul între toate abominabil al căderii noastre, pierderea identităţii care e memoria, tot prin Homer ne-a revelat-o: în ficţiunea din *Nemuritorul*, l-a închipuit tîrîndu-se indiferent, nemaiştiind cine e şi ce limbă vorbeşte.

Spre Homer, Borges tindea însă nedeclarat şi irepresibil, printr-o chemare tainică a umbrelor. Pe măsură ce sporea în ani şi în libertate sufletească, se apropia tot mai mult de impalpabilul efigiei unde spectrul homeric se lăsase captat, de către Rembrandt: n-o voi descrie, imaginea de la Mauritshuis, vorbele ar părea irespectuoase, cînd ar voi să dezvelească această apariţie, lucoarea ei blîndă, amestecul de tremur senil şi de sfială sublimă în faţa inspiraţiei, a poeziei, — pe care totuşi cîntăreţul, iată, parcă o atinge, cu o mînă înălţată nesigur. Sub un semn fatidic, cercul acela îngust, de aur, — care-i intră în frunte, ca o cunună de martir...

Nu l-am căutat pe Borges în exiguitatea unui proaspăt mormînt, nu m-am dus să mă închin la Geneva, în cimitirul care-i adăposteşte. Lacul helvet e, poate, prea supus unei ordonate amenajări, ca să răspundă în profunzime unui asemenea destin. Despre opera unui irlandez pe care-l admira, spusese că «lasă în urma ei un gust de eliberare». Şi adăugase apoi, semnificativ, — «gust de *saga*». Ca în marile poeme nordice, cărora le respirase misterul, ieşirea lui Boges din orizontul nostru ar fi trebuit să se petreacă după cadenţa regală a ritualurilor de vikingi: corăbii lansate în larg, spre o veşnică, lentă derivă, purtîndu-şi pe acest solemn catafalc morţii iluştri.

DAN HĂULICĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Wanda Mihuleac, *Formă lizibilă III*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Mi-am închipuit un labirint de labirinturi, un sinuos labirint care să cuprindă trecutul şi viitorul.

(Grădina cărărilor care se bifurcă)

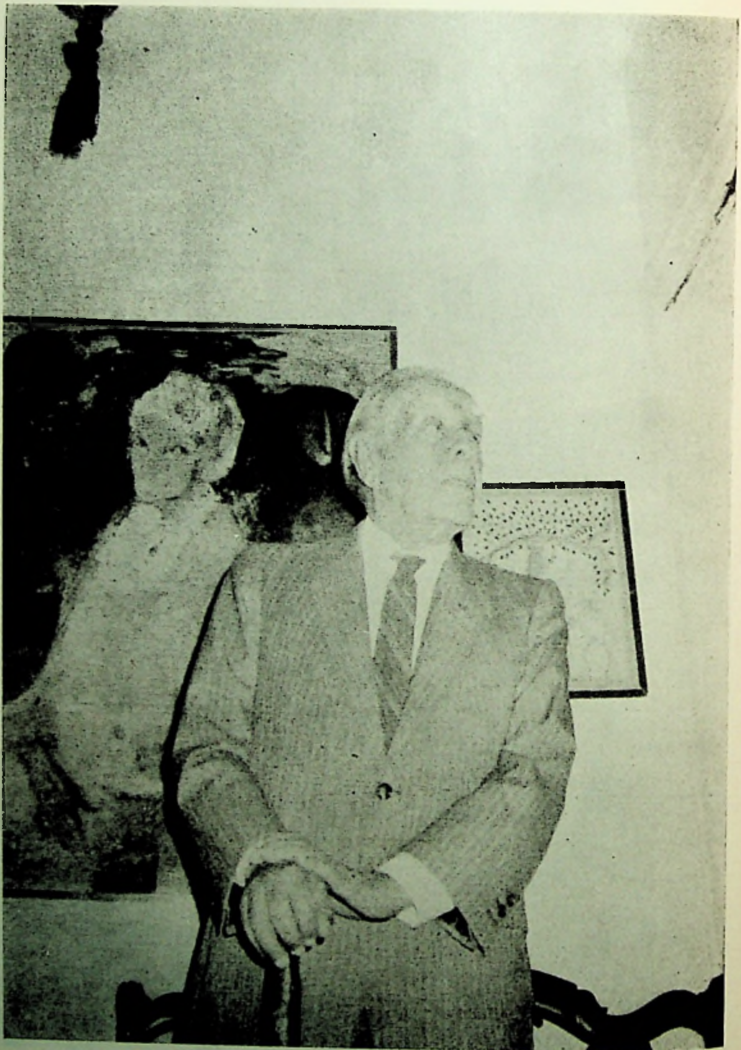
« *De ce, oare, ne tulbură faptul că harta este inclusă într-o hartă şi cele o mie şi una de nopţi în cartea celor* O Mie Şi Una De Nopţi? *De ce, oare, ne tulbură faptul că Don Quijote este cititorul lui* Don Quijote, *iar Hamlet, spectator al lui* Hamlet? *Cred că am descoperit pricina: dacă personajele unei ficţiuni pot fi lectori sau spectatori — ne sugerează asemenea inversiuni —, noi, cititorii sau spectatorii ficţiunii, putem să fim, la rîndul nostru, fictivi. În 1833, Carlyle observă că istoria universală este o infinită carte sacră pe care toţi oamenii o scriu şi o citesc şi încearcă să o înţeleagă, dar unde, deopotrivă, se află şi ei înşişi.* »

(Magii parţiale în « Don Quijote »)

Documentar fotografic de Clea K. de Lúpiz

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CLEA K. DE LÚPIZ

Întîlnire cu BORGES

Un «celălalt» care ne obsedează • Coşmarul şi visele • Labirintul în absenţa Minotaurului • «Nu-mi recitesc niciodată scrierile» • O «stoa» secretă •

J.L.B. — What are we but ephemeral beings created upon dreams..
C.L. — We are the Maya of the Hindus.
J.L.B. — *Maya* nu era numele mamei lui Buddha?

Am ales acest fragment de dialog, încercînd să reconstitui climatul magic, neaşteptata comuniune şi tot ce a izbutit memoria să păstreze din întîlnirea mea cu Jorge Luis Borges.

A evoca un om care nu mai există e ca şi cum i-ai reda suflul vieţii, l-ai recrea prin mijlocirea amintirii. Pentru că Borges, absent, s-a transformat deja în «celălalt» din povestirile sale fantastice; un *celălalt* care ne obsedează cu mult mai mult decît în timpul vieţii, căci abia acum a pătruns în propria-i operă, s-a identificat cu ea.

M-a primit în apartamentul său din strada Maipú, atît de sobru, însă încărcat de legendă şi de istorie, şi unde se ascund, tainic şi misterios, vibraţii pe care un poet, doar, le poate iradia. Mă aştepta elegant, surîzător, puţin intrigat de vizita mea. Era greu să-i explic în cîteva clipe motivul acestei întîlniri pe care i-o solicitasem, nu mă simţeam în stare să vorbesc despre intensitatea cu care îi trăiam poeziile şi îi visam personajele, şi nici să-i spun că petreceam ore întregi fără somn încercînd să refac urzeala unor povestiri. I-am mărturisit doar că poeziile sale îmi amintesc *Upanishadele*, deoarece, ca şi ele, constituie aforisme mistice.

Borges, cu tonul său inimitabil, între ironie şi ambiguitate, mi-a răspuns că s-ar putea să mă înşel, lăsîndu-mă în voia entuziasmului şi a imaginaţiei. Apoi, jumătate în serios şi jumătate în glumă, a adăugat: «But if you are mistaken, perhaps also myself I am mistaken and then we will have a mistake between us.» Chipul i se lumina ca al unui copil, ori de cîte ori înţelegea că a dobîndit efectul pe care-l căutase în acest savant joc de sugestii, aluzii şi alunecări. Am

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

rîs amîndoi şi astfel m-am simţit întrucîtva mai liberă în faţa cordialei sale ironii, menite să pună o imperceptibilă distanţă între sine şi interlocutor.

Discuţia noastră a continuat să se desfăşoare în mod dezordonat, înaripată însă, condusă de el ca pe o tablă de şah. Fiecare cuvînt era o mişcare de pion care îmi stîrnea o cavalcadă de gînduri. I-am vorbit despre coşmarurile mele şi, emfatic, a început să mi le comenteze pe ale lui. Mi-a spus, de pildă, că în poezie preferă să folosească termenul englez *nightmare*, mai degrabă decît *pesadilla*, echivalentul spaniol pentru *coşmar*. «*Nightmare:* o iapă de culoarea nopţii care năvăleşte în visele tale călcîndu-te în picioare . . . »

În acest punct al dialogului şi în legătură cu termenul *coşmar*, mi-a vorbit despre războiul din Malvine, rostindu-se împotriva tiraniilor de orice fel, « pricini de cruzimi şi de ură ». Nu fără îngrijorare, a continuat să comenteze: « Sînt incapabil să urăsc, deşi mă simt în stare să fiu dur. Cred că finţa umană închide în sine şi sîmburele răului şi că, în clipa de faţă, oamenii se preocupă mai mult de trup decît de suflet; *jogging*-ul şi *football*-ul înlocuiesc gîndirea, lectura, visele şi imaginaţia. »

— Consideraţi atunci că epoca noastră e închisă într-un labirint? l-am întrebat.

— Labirintul simbolizează angoasa umanităţii. Omul veacului nostru, polivalent şi invadat de triumful ştiinţei şi al tehnologiei, se confruntă cu adevărul dramatic al absenţei Minotaurului. Mai limpede încă: nu există răspuns nici la întrebările, nici la fundamentalele nelinişti ale vieţii. Tocmai de aceea socotesc povestirile mele drept incitări sau jocuri intelectuale care, în împrejurări de tot felul şi în forme diferite, ajung la aceeaşi strivitoare absenţă.

— Şi credeţi că salvarea se află doar în mîinile lui Dumnezeu?

— Nu cred într-un Dumnezeu personificat; pentru mine, fiinţa umană face parte din Creator, iar budismul îmi pare a fi religia care se acordă cel mai bine cu această convingere. Dacă mi s-ar fi dat prilejul să aleg o religie în limitele creştinismului, aş fi înclinat către cea protestantă; în cadrul ei domneşte o mai mare libertate individuală, iar interpretarea Bibliei e diferită.

(Nu întîmplător, trupul său odihneşte acum la umbra unui chiparos, în vecinătatea mormîntului lui Calvin.)

— Vă temeţi de moarte?

— Nu, nu mă preocupă nici clipa morţii, nici ce se va întîmpla după aceea. Sper, doar, că atunci memoria va înceta să mai existe. Vreau să-l uit pe Borges şi opera lui. Nu-mi recitesc niciodată scrierile; puteţi vedea că nu există nici o carte de-a mea în bibliotecă; scriu numai din constrîngere.

— Care sînt cărţile de care Borges se simte acum cel mai aproape?

Fără şovăire, îmi răspunde: « Istoria filosofiei. Dialectica filosofică s-a născut în Grecia, şi dintre filosofii ei mă aflu mai aproape de pre-socratici, datorită misticismului lor. Fără îndoială, Platon a fost, în istoria literaturii, unicul creator care a îmbinat filosofia cu poezia, mitul şi puritatea limbii. Dintre filosofii mai noi, cel mai important pentru mine e Schopenhauer, fără a-l uita, însă, pe Unamuno şi pe Kafka. »

Am vorbit apoi despre poezie. Mi-a spus atunci că, pentru el, « poezia este o taină, o graţie divină, Muza vechilor greci. Inspiraţia poetică este ceva indescriptibil, arhetipul care ia formă prin mijlocirea versului. »

El nu mă vedea; doar — poate — cu intuiţia iluminării; eu, însă, îl aveam în faţa ochilor pe scriitorul, poetul, ilustrul Jorge Luis Borges. Împietrită de emoţia neîncrezătoare pe care mi-o stîrnea prezenţa lui, abia puteam vorbi. O vreme

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

am păstrat tăcere, pentru a îngădui să se audă numai glasul «Profetului», ecoul acelui glas care venea dintr-un Univers depărtat, al «Cetăţii Borgesiene».

Borges a înţeles că eram dintr-ai săi, din acea «stoa» secretă pe care o alcătuiesc fidelii lui în lumea întreagă. Mi-am amintit în clipa aceea cuvintele unui înţelept hindus: «între maestru şi discipol există un ritual». Se întîmpla ceva magic, dincolo de perceperea umană. Am aflat lumina la cei 33 de ani ai mei.

— Această vîrstă cere luare aminte, căci 33 de ani avea Adam atunci cînd l-a creat Dumnezeu, aceasta era vîrsta lui Isus cînd a fost răstignit şi tot 33 de ani marcau «*il mezzo del camin*» de care ne vorbeşte Dante. Acum va trebui să vă alegeţi propriul drum.

Şi chiar în clipa aceea, cînd Borges îşi rostea oracolul, eu îmi găseam maestrul spiritual cu uşurarea celui care, în sfîrşit, a ajuns în Ithaca.

Am simţit o grabnică dorinţă de a statornici în amintire prezenţa lui, obiectele din jur, cărţile, tablourile, tot ce-l înconjura, presimţind că acea clipă n-avea să se repete niciodată.

Îmi spuse că pot face fotografii, desigur, şi, cu un entuziasm tineresc, mă luă de mînă ca să-mi arate casa. Întîi, odaia mamei sale, neuitata Leonor Acevedo, venerată în viaţă ca şi după moarte; prezentă, încă, pretutindeni. Îmi arătă fiecare imagine, fiecare amintire din odaie, cu emoţie şi cu evlavie. Alături, îngusta lui chilie de călugăr, patul de fier, o bibliotecă ce conţinea volume din opera lui Emerson şi cele *O Mie şi Una de Nopţi*. Pe măsuţa de la căpătîi, *Biblia*.

— Trei fotografii, doar, căci *trei* este un număr sacru. (Borges, cercetător al Cabalei, avea o predilecţie pentru anumite numere: 3, 7, 9...)

I-am făcut cea dintîi fotografie lîngă portretul mamei sale, o alta în faţa unei gravuri de Piranesi la care ţinea deosebit de mult şi o a treia alături de mine, arătîndu-mi toiagul de pelerin care-i servea drept sprijin întotdeauna cînd nu era însoţit de unicul şi absolutul său *alter ego*, Maria Kodama.

După mai mulţi ani am aflat despre mutarea lui definitivă la Geneva, unde îşi petrecuse o bună parte a tinereţii. Mi s-a povestit cum hoinărea pe străzi, în cartierele vechi ale oraşului, amintindu-şi fără greş pieţe şi monumente. La Geneva comise, după expresia lui, «cel mai fericit dintre păcate». Se căsători cu Maria, într-un act simbolic ce avea să încununeze lunga şi extraordinara lor prietenie.

S-a stins după puţine luni, în acel *sweet home* unde se mutaseră de curînd şi unde Borges îi ceruse prietenei lui din totdeauna, Marguerite Yourcenar, să-i descrie fiecare detaliu al acestui din urmă cămin.

Dintr-un impuls lăuntric, atunci cînd am primit vestea morţii am simţit nevoia să mă aflu lîngă Maria Borges, pentru a-i împărtăşi durerea şi a sta de vorbă cu ea; mi-a povestit cu adîncă emoţie: «Şi-a părăsit trupul, senin ca şi cum s-ar fi încredinţat unui vis lung, unuia din visele sale, uneia din plăsmuirile sale.»

Trecuseră ultimele luni fericite şi Borges se despărţea în tihnă de oraşul ales, de femeia iubită, de cărţile lui preferate, de prieteni, cu împăcarea celui care şi-a împlinit datoriile pămînteşti şi nu se teme de ce va să vină.

Întîlnirea mea cu Maria Kodama a fost asemeni unui epilog al conversaţiei pe care-o avusesem cu J. L. Borges în ziua de 13 septembrie 1982, la Buenos Aires.

În exclusivitate pentru

În româneşte de CRISTINA HĂULICĂ

Secolul 20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JORGE LUIS BORGES

ALT POEM AL DARURILOR

Mulţumită vreau să aduc divinului
labirint al efectelor şi cauzelor
pentru felurimea creaturilor
ce formează acest singular univers,
pentru raţiune, care nu va înceta să viseze
un plan al labirintului,
pentru chipul Elenei şi tenacitatea lui Ulise,
pentru dragoste, care ne îngăduie să-i privim pe ceilalţi
aşa cum îi vede divinitatea,
pentru neclintitul diamant şi apa cea sprintenă,
pentru algebră, palat de exacte cristale,
pentru misticele monede ale lui Angel Silesius,
pentru Schopenhauer,
care poate a descifrat universul,
pentru strălucirea focului
pe care nici o fiinţă umană n-o poate privi fără o antică uimire,
pentru mahon, cedru şi santal,
pentru pîine şi sare,
pentru misterul rozei
ce revarsă culoare şi nu o vede,
pentru anume vecernii şi zile din 1955,
pentru asprii păstori care în cîmpie
mînă animalele şi zorii,
pentru dimineaţa din Montevideo,
pentru arta prieteniei,
pentru ultima zi a lui Socrate,
pentru cuvintele care-ntr-un amurg s-au rostit
de la o cruce la altă cruce,
pentru acel vis al Islamului care-a cuprins
o mie şi una de nopţi,
pentru celălalt vis al infernului,
al turnului de foc ce purifică,
şi al glorioaselor sfere,
pentru Swedenborg,
care sta de vorbă cu îngerii pe uliţele Londrei,
pentru rîurile tainice şi imemorabile
ce converg în mine,
pentru idiomul pe care, cu secole-n urmă, l-am vorbit în Northumbria,
pentru spada şi harpa saxonilor,

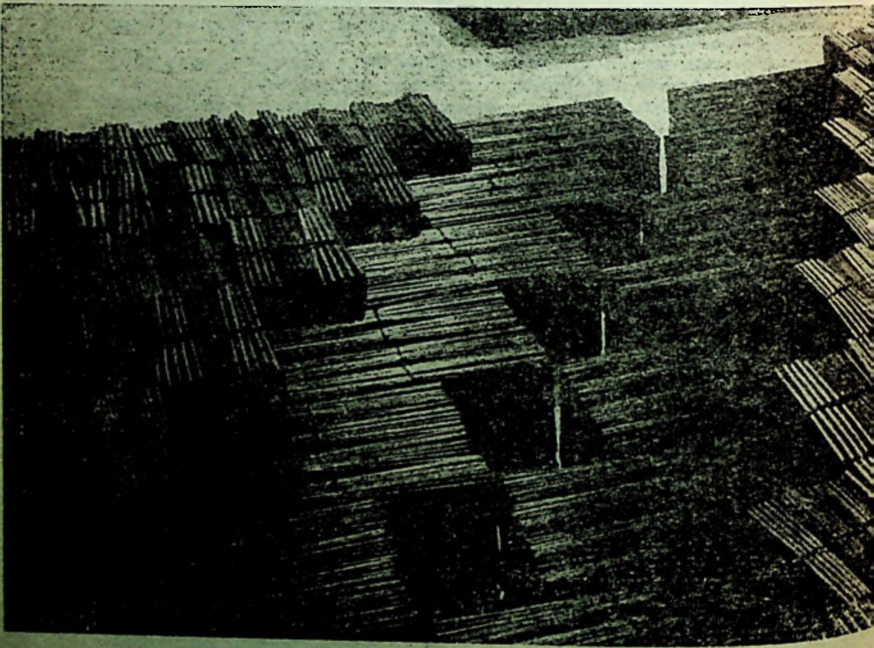
@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

pentru mare, ce este un deșert strălucitor,
și un cifru al lucrurilor pe care nu le știm,
și un epitaf al vikingilor,
pentru muzica verbală a Angliei,
pentru muzica verbală a Germaniei,
pentru aur, ce sclipește în versuri,
pentru epica iarnă,
pentru numele unei cărți pe care n-am citit-o: Gesta Dei per Francos,
pentru Verlaine, inocent ca păsările,
pentru prisma de cristal și greutatea de bronz,
pentru dungile tigrului,
pentru înaltele turnuri din San Francisco și din insula Manhattan,
pentru dimineața din Texas,
pentru acel sevilian care a scris Epistola Moral
și al cărui nume, cum ar fi preferat, nu-l cunoaștem,
pentru Seneca și Lucan, din Córdoba,
care înaintea spaniolei au scris
întreaga literatură spaniolă,
pentru geometricul și bizarul șah,
pentru țestoasa lui Zenon și harta lui Royce,
pentru mireasma medicinală a eucalipților,
pentru limbaj, ce poate simula înțelepciunea,
pentru uitare, ce anulează sau modifică trecutul,
pentru datină,
ce ne repetă și ne confirmă ca o oglindă,
pentru dimineață, ce ne hărăzește iluzia unui început,
pentru noapte, întunericul ei și astronomia ei,
pentru curajul și fericirea celorlalți,
pentru patrie, pe care-o simțim în iasomii
și într-o veche sabie,
pentru Whitman și Francisc din Assisi, care scris-au poemul,
pentru faptul că poemul este inepuizabil
și se confundă cu suma creaturilor
și nu va ajunge niciodată la ultimul vers
și se schimbă după fiecare din oameni,
pentru Francis Haslam, care cerù iertare fiilor săi
de a muri atît de încet,
pentru minutele ce preced visul,
pentru vis și moarte,
aceste două tezaure tainice,
pentru darurile intime pe care nu le enumăr,
pentru muzică, misterioasă formă a timpului.

În românește de THEODOR ENESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

A. C. Simonin: *Prin continentul bibliotecii*



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JORGE LUIS BORGES

OSVALDO FERRARI

DIALOG DESPRE DIALOGURI

Am deprins în Japonia acea minunată virtute de a presupune că interlocutorul are totdeauna dreptate. Tu te poţi înşela, interlocutorul poate greşi la rîndul său; însă, oricum, a presupune că el are dreptate constituie un excelent preludiu pentru un dialog . . .

(Jorge Luis Borges: *Dialog despre dialoguri*)

Dialog despre public

OSVALDO FERRARI: *Una din surprizele pe care îmi imaginez că le-aţi avut în privinţa propriului destin, Borges, trebuie să fi fost aceea din decada anilor '40, cînd vi s-a prevestit că ar urma să vorbiţi în public; să ţineţi conferinţe.*

JORGE LUIS BORGES: Iată cum a fost: Adela Grondona m-a invitat la un club de doamne — tinere doamne de origine engleză —; acolo, una dintre ele ghicea viitorul după urmele rămase în ceaşca de ceai. Mi-a spus că o să călătoresc mult şi că o să-mi cîştig existenţa vorbind. Am luat faptul ca pe o extravaganţă şi, îndată ce am ajuns acasă, i-am povestit mamei. Pînă atunci, nu vorbisem niciodată în public, eram din cale-afară de timid şi perspectiva de a-mi cîştiga existenţa colindînd şi rostind conferinţe mi-a părut imposibilă, ba chiar de neconceput. În vremea aceea aveam o mică slujbă de prim mînuitor de cărţi — mai întîi fusesem mînuitor de cărţi de rangul doi — într-o bibliotecă din Almagro Sud. A venit la guvern acela pe care-l ştim cu toţii, şi atunci mi s-a făcut o « glumă »: am fost numit inspector peste vînzarea de găini şi ouă în pieţele din Buenos Aires — era un mod de a mi se sugera să renunţ —. Şi am renunţat, fireşte, de vreme ce nu mă pricep de fel nici la găini şi nici la ouă.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Numirea aceasta s-a transformat într-o eroare istorică.

Vicleşugul m-a amuzat, — în anumite limite, desigur. Îmi amintesc, de pildă, uşurarea cu care, la ceasurile două ale după-amiezii, am ieşit să mă plimb prin Piaţa San Martin şi mi-am spus: iată, nu mă mai aflu în biblioteca — nu tocmai plăcută — din cartierul Almagro. Apoi, însă, am început să mă întreb: dar acum ce-o să fac? Ei bine, după scurtă vreme am fost chemat la Colegiul Liber de Studii Superioare şi mi s-a propus să ţin o serie de conferinţe. Nu mai vorbisem niciodată în public, însă am acceptat, fireşte, deoarece mi s-a spus că asta avea să se petreacă abia în anul şcolar următor şi că începeam prin a avea două luni de răgaz; care s-au dovedit a fi două luni de panică. Îmi amintesc şi astăzi că mă aflam la Montevideo, la hotelul Cervantes, şi mă deşteptam uneori la trei noaptea, cu gîndul: peste treizeci şi ceva de zile — ţineam socoteala exactă — va trebui să vorbesc în public. Şi somnul îmi pierea pe dată, vedeam pe fereastră cum se luminează de ziuă; în sfîrşit, nu mai puteam închide ochii o clipă, eram de-a dreptul îngrozit.

Timiditatea vă ţinea tovărăşie.

Într-adevăr, nu-mi dădea pace *(rîd amîndoi)*. Toate acestea au continuat astfel pînă în ajunul primei mele conferinţe. Locuiam pe atunci în cartierul Adrogué, mi-aduc aminte că mă aflam într-una din staţiile de pe Constitución şi am început să mă gîndesc: mîine la ora asta totul o să fie încheiat; cel mai probabil este să rămîn fără glas şi să nu pot rosti nici măcar un cuvînt; se mai poate întîmpla să vorbesc cu un glas într-atît de scăzut şi confuz, încît în sală să nu se audă nimic, fapt ce ar constitui un avantaj (căci n-aveam conferinţa scrisă). Ei bine, ziua aceea a sosit, m-am dus să iau masa de prînz la o prietenă — Sara D. de Moreno Hueyo — şi am întrebat-o dacă mă găseşte din cale-afară de nervos. Mi-a răspuns: nu, ca deobicei. Nu i-am pomenit nimic despre eveniment. În după-amiaza aceea am ţinut prima conferinţă din viaţa mea, la Colegiul Liber de Studii Superioare, în strada Santa Fe. Conferinţele aveau drept temă stabilită « Literatura clasică americană »: se refereau la Hawthorne, Melville, Poe, Emerson, Thoreau şi — dacă nu mă înşel — Emily Dickinson. Au urmat apoi altele, despre mistici.

În acelaşi Colegiu.

Da, iar după aceea, o conferinţă despre budism. Mi s-au cerut apoi şi altele pe această temă, iar cu însemnările făcute atunci am alcătuit, împreună cu Alicia Jurado, o carte. Ei bine, cartea aceasta despre budism a fost, în mod cu totul neaşteptat, tradusă de japonezi, care cunosc subiectul mult mai temeinic decît mine — una din cele două religii oficiale în Japonia este *budismul*, cealaltă *shinto* —. Însuşi faptul că există două religii oficiale constituie o dovadă a toleranţei din această ţară, nu? Apoi am cunoscut interiorul Argentinei, pe care nu-l cunoşteam pînă atunci, şi am ţinut o serie de conferinţe la Montevideo ; iar mai apoi, am cutreierat continentul şi continentele, tot ţinînd conferinţe. Şi acum, iată, am ajuns pe neobservate la vîrsta de optezci şi cinci de ani, azi-mîine împlinesc optzeci şi şase ; ei bine, mi-am dat seama că toată lumea trebuie să fi simţit ceea ce eu simţisem încă de la început: că, de fapt, nu mă pricep de loc să ţin conferinţe; şi de aceea prefer dialogul, care se dovedeşte mai incitant pentru mine, — nu ştiu dacă şi pentru ceilalţi în egală măsură. Da, pentru că, în felul acesta, spectatorii pot să participe şi ei: nu demult, au avut loc două asemenea întîlniri: una a durat o oră şi douăzeci şi unu de minute; cealaltă, peste două ore de întrebări şi răspunsuri. Aşadar, am înţeles că interogatoriul, catehismul sînt formele cele mai potrivite. Pe de altă parte, totul se desfăşoară asemeni unui joc: Lucrurile încep solemn şi timid, iar apoi toată lumea acceptă să intre în joc şi partea dificilă devine să închei. Atunci, recurg de fiecare

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dată la acelaşi procedeu, care constă în a propune trei întrebări finale; trei se dovedesc insuficiente şi, cum în Japonia am învăţat că cifra *patru* e de rău augur, numărul creşte la *cinci* — cinci ultime întrebări, cinci ultime răspunsuri. Către sfîrşit, totul e presărat cu glume, şi ceea ce începuse prin a fi mai degrabă îngheţat şi solemn devine un joc de spectatori însufleţiţi, iar eu mă simt destul de fericit, glumesc la rîndul meu; aşa l-am înţeles pe George Moore: « Better a bad joke than no joke »: mai bine o glumă neizbutită, decît nici o glumă, nu? Răspund totdeauna în glumă şi, cum oamenii sînt foarte îngăduitori cu mine — oamenii sînt îngăduitori, fireşte, cu un bătrîn orb *(rîde)* —, glumele acestea îi amuză, chiar dacă sînt cu adevărat modeste. Însă poate că într-o glumă nu contează atît cuvintele în sine, cît buna inteţie cu care le rosteşti, şi cum chipul meu este surîzător... glumele sînt primite cu generozitate. Aşa se face că am vorbit în multe locuri din lume şi... în Franţa am ajuns s-o fac chiar în franceză — o franceză incorectă, însă fluentă —. În Statele Unite, patru cuatrimestre despre literatura argentiniană la Universitatea din Texas şi la cele din Harvard, din Michigan şi din Bloomington (Indiana); iar altele, izolate, pe ici pe colo. Şi am făcut-o în engleză, cu greşeli şi fluiditate.

Cred că nu v-aţi gîndit niciodată la faptul că aveaţi să faceţi din CONFERINŢĂ un GEN, şi că aveaţi s-o transformaţi într-un dialog multiplu, deosebit de ceea ce este îndeobşte conferinţa; şi cred că nici la umor nu v-aţi gîndit vreodată ca la un gen personal.

Nu, niciodată; nu m-am gîndit niciodată la asta, am fost întotdeauna un ins cît se poate de sobru. Dar nu ştiu, iată, destinul este ceva care ţi se întîmplă, nu?, n-are nimic a face cu forma în care tu ai dorit să ţi-l prestabileşti.

Sînt genuri care v-au venit în întîmpinare.

Într-adevăr. Acum îmi amintesc acea frază din Whistler, rostită într-o împrejurare în care se vorbea despre mediul ambiant, despre influenţa ideologică, despre starea societăţii; Whistler a spus: « Art happens »: arta se *întîmplă*. Arta este ceva imprevizibil.

Da, şi tot atît de paradoxal este faptul că cel mai timid dintre timizi a ajuns să vorbească în faţa a sute de persoane, în locurile cele mai diverse, aşa cum aţi făcut în ultima vreme.

Da, acum cîteva luni am vorbit în faţa... mi s-a spus că în faţa unui public de o mie de persoane, se prea poate să fi fost nouă sute nouăzeci şi nouă, nu? *(rîd amîndoi)*, sau nouă sute, pur şi simplu, oricum, o *mie* impresionează. Şi totuşi nu, o mie de persoane binevoitoare n-au de ce să inspire teamă. În afară de asta, pentru a-mi da curaj, am născocit eu însumi un soi de argument metafizic: mulţimea este o entitate fictivă, ceea ce există cu adevărat e fiecare individ în parte.

De bună seamă.

Sigur că-i poţi privi ca pe o sumă aritmetică, dar tot atît de bine ai putea însuma şi indivizi care se succed, care nu sînt contemporani; asta mă face să-mi închipui că nu vorbesc în faţa a trei sute de indivizi, ci mă adresez fiecăruia dintre cei trei sute de indivizi în parte. Că, de fapt, nu sîntem decît doi, de vreme ce tot restul e fictiv. Nu ştiu dacă din punct de vedere logic raţionamentul meu e corect, însă pe mine m-a ajutat şi continuă să mă ajute la fiecare conferinţă sau fiecare *dialog cu mulţi*. De fiecare dată îmi spun: ceea ce rostesc eu e ascultat de o singură persoană, faptul că această unică persoană nu este aceeaşi şi că există, să spunem, trei sute sau treizeci de persoane care mă ascultă în acelaşi timp nu are nici o însemnătate; eu mă adresez fiecăreia dintre ele, nicidecum sumei lor. Iar pe de altă parte, dacă aş vorbi întregii sume ar fi şi mai uşor — există o carte despre psihologia mulţimilor, şi mi se pare că mulţimile sînt mai simple decît indivizii —. Asta am verificat-o la cinematograf şi la teatru: o glumă pe care cineva nu s-ar încumeta

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

s-o rostească în fața unui singur interlocutor este acceptată de o sală întreagă și izbutește chiar să amuze.

Fără nici o îndoială.

Așa-i, mulțimile sînt, într-un fel, mai simple. Și asta o știu foarte bine oamenii politici, care profită adesea de faptul că nu-și rostesc discursurile în fața unui singur individ, ci în fața unei mulțimi de indivizi, « simplificați », am putea spune; precum și de faptul că-i suficient să folosească resorturi fruste ori rudimentare, căci în condițiile acestea ele funcționează.

Astfel încît oratoriei romanilor i-ați preferat dialogul grecilor.

Întocmai.

Aceasta a fost tranziția de la conferință la dialog.

La dialogul grecilor, da. Însă grecii erau, firește, și oratori.

Desigur.

Demostenes, cel puțin. Însă mie mi se potrivește mai bine dialogul, acum m-am și obișnuit... mai cu seamă de cînd îl văd ca pe un joc. Și dacă socotești un lucru drept un joc, atunci lucrul acela devine într-adevăr un joc, iar ceilalți îl simt și ei ca atare. Mai ales că eu le spun de la început: iată, acesta va fi doar un joc, sper să fie la fel de amuzant pentru domniile voastre ca și pentru mine; să începem să-l jucăm, e lucrul cel mai simplu. Așa se petrece și în clasă: atunci cînd țin lecții, încerc să fiu cît mai puțin pedagogic, cît mai puțin doctoral cu putință. De aceea, orele care-mi izbutesc cel mai bine sînt seminarele. Idealul ar fi să am cinci sau șase studenți și două ore. Vreme de un an, am ținut un curs de literatură engleză la Universitatea Catolică. Ei bine, studenții erau plini de bunăvoință, însă eu nu puteam face nimic lucrînd cu nouăzeci de inși în numai patruzeci de minute. Este cu totul imposibil; pînă sosesc și pînă pleacă, cele patruzeci de minute s-au și isprăvit. Lucrurile au mers așa cam o jumătate de an și apoi am renunțat, convins că este o muncă inutilă.

Partea interesantă este că ceea ce numiți un joc...

Ei bine, sper că acest joc pe care eu l-am inaugurat — să spunem —, căci nu l-am inventat...

Ați fost precedat vreme de peste două mii de ani.

Da, ba precedat chiar și de interogatorii, de inchiziție, în sfîrșit, sînt amintiri destul de triste. Dar eu încerc ca totul să fie doar o glumă; singurul mod de a privi lucrurile cu seriozitate, nu-i așa?

Negreșit [...] Însă jocul acesta de-a dialogul poate să ne apropie de adevăr.

Poate să ne apropie de adevăr, și sper să aibă și imitatori. Căci una din pricinile pentru care am insinuat și, în cele din urmă, am impus acest joc a fost propria mea timiditate: este mult mai ușor să răspunzi la o întrebare, de vreme ce fiecare întrebare constituie un stimul. Partea dificilă, însă, este să izbutești să obții întrebări, căci interlocutorii, știind că urmează o replică, pregătesc mai degrabă discursuri ce pot dura pînă la zece minute și la care nu mai e nimic de răspuns.

Desigur, pentru că înăuntrul lor se află o mulțime de idei laolaltă.

Da, o mulțime de idei...

Sau nici una.

Da, și tocmai de aceea solicit întrebări concrete și promit răspunsuri concrete. Însă e foarte dificil, de fapt, să obții ca oamenii să te întrebe ceva; pentru că ei preferă să se pună în evidență sau, mă rog, să-i sîcîie pe ceilalți — ceea ce, pînă la urmă, este același lucru — cu lungi discursuri dinainte pregătite.

În loc să favorizeze dialogul.

Întocmai.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ei bine, noi vom continua jocul, vom continua să dialogăm, căutînd neîncetat adevărul posibil.

Să sperăm.

Dialog despre umor

OSVALDO FERRARI: *Se fac diverse presupuneri, Borges, în legătură cu sursele umorului pe care-l practicaţi; ale umorului literar, cît şi ale umorului în general. Unii îl raportează la Bernard Shaw, alţii la doctorul Samuel Johnson, şi aşa mai departe.*

JORGE LUIS BORGES: Ei bine, eu nu ştiam să fi avut umor, dar aşa s-ar părea. Cred însă, mai degrabă, că — Argentina fiind o ţară plină de superstiţii — e suficient să spui ceva împotriva acestor superstiţii, care sînt felurite, pentru a se socoti că ai făcut o glumă. Şi cred că cei din jur, pentru a nu lua în serios ceea ce spun, mă acuză de umor; eu sînt convins că nu e vorba despre asta, că nu fac altceva decît să exprim, în modul cel mai simplu, întocmai ce gîndesc, însă — cum asta contrazice deobicei o seamă de prejudecăţi — se socoteşte că fac glume. Şi astfel sînt puse la adăpost şi faima mea . . . şi lucrurile pe care le atac. Iată, de pildă, am publicat nu demult un articol: « Ipocriziile noastre »; tot ce spuneam acolo era spus cu deplină seriozitate, dar s-a considerat că-i vorba despre o înşiruire de glume ingenioase, astfel încît am fost felicitat tocmai de cei pe care-i atacam.

Sînteţi făcut inofensiv prin invocarea umorului.

Da, cred că aşa-i. Însă, în acelaşi timp, umorul e un fapt pe care îl admir — mai cu seamă la alţii —. Dealtminteri, în ceea ce mă priveşte, nu-mi amintesc nici o glumă de-a mea.

Dar în tradiţia doctorului Johnson . . .

Asta da, poate, umor sau, mai degrabă, ingeniozitate verbală. Vezi, este atît de greu . . . atît de greu să defineşti lucrurile; tocmai lucrurile cele mai evidente sînt de nedefinit, de vreme ce *a defini* înseamnă a exprima ceva în alte cuvinte: iar aceste *alte cuvinte* pot fi mai puţin expresive decît ceea ce vrei să defineşti. Şi, în afară de asta, elementarul nu se poate defini; cum să defineşti, oare, aburul cafelei, sau tristeţea aceea nelămurită cu care te învăluie înserarea; sau speranţa, fără îndoială neîntemeiată, pe care o nutreşti uneori dimineaţa . . . Lucrurile acestea nu se pot defini.

Într-adevăr.

În cazul noţiunilor abstracte e mai uşor; poţi stabili definiţia exactă a unui poligon, sau a unui congres [. . .] însă nu ştiu în ce măsură poţi defini o durere de măsele.

Se poate defini, în schimb, lipsa de umor. În ţara noastră, de exemplu.

Asta da, lipsa de umor aliată cu solemnitatea, una din racilele noastre, nu?; şi care se manifestă în atîtea privinţe. De pildă, puţine istorii vor fi fiind atît de restrînse ca aceea argentiniană — măsoară abia două secole — şi, în ciuda acestui fapt, în puţine ţări oamenii vor fi fiind atît de copleşiţi de aniversări, de sărbători naţionale, de statui ecvestre, de reconsiderări ale unor morţi iluştri.

Ca şi de alte desconsiderări.

Întocmai. E îngrozitor, sigur că toate acestea au fost puternic stimulate, fără nici o îndoială.

Revenind la umor, mi se pare că aţi admirat, de-a lungul timpului, dacă nu umorul, ironia unor oameni ca Shaw sau ca doctorul Johnson.

Da, într-adevăr.

Şi cum aţi defini, la ei doi, constantele acestea? Pentru că îmi par foarte particulare şi, totodată, proprii spiritului englez.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Ei bine, în ambele cazuri, ironia își are rădăcinile în rațiune, cred, nu? Vreau să spun că nu e arbitrară. Mie, personal, ceea ce Gracián numea *ingenio* îmi face mai degrabă un efect neplăcut, deoarece se reduce la jocuri de cuvinte; iar jocurile de cuvinte nu se referă decît la cuvinte, adică la convenții. În schimb, umorul poate opera cu fapte reale, nu doar cu simple asemănări între o silabă și alta.

Da, desigur. Iar umorul englez este, într-adevăr, foarte rațional...

Rațional, da, însă totuși el are și o doză de fantastic... Eu cred că s-ar afla undeva între ingeniozitate verbală și umor propriu-zis; deși umorul vizează lucruri reale, există totdeauna și ceva fantastic înlăuntrul lui, așa mi se pare, nu? Există întotdeauna un element de fantezie, de imaginație, care poate să lipsească din ironie, sau din simpla iscusință verbală.

Da, înțeleg.

Astfel încît există un început de fabulă, un început de vis; ceva ușor irațional în umor. Și ceva magic totodată [...] Din păcate, nu-mi vine acum în minte nici un exemplu, însă, cum m-am gîndit la asta mult, sper ca afirmația mea să fie valabilă.

Într-un anume fel, exemplul îl constituie chiar Borges. Pentru că, spre deosebire de Lugones, de Mallea și de alți scriitori argentinieni, la care se percepe, din păcate, o netă lipsă de umor, domnia voastră, Borges, ați cultivat umorul.

De fapt, Lugones l-a încercat uneori, dar cu un rezultat îndoielnic, aș spune. Îmi amintesc: « Institutoarea, o scoțiană slăbănoagă, cu aspect de-a dreptul isoscel, alături de soacra obeză ». Există, desigur, o intenție umoristică, dar rezultatul e mai degrabă melancolic.

Oricum, nu-i foarte evident...

Totuși, cuvîntul *isoscel* e plin de haz, nu? Ar fi însă mai potrivit pentru o caricatură decît pentru o imagine reală, așa cum își propunea Lugones în contextul acela. Nu-mi amintesc alte încercări de acest fel la Lugones; în schimb, la Groussac, da; ironia e evidentă. Iat-o, de pildă, într-o polemică purtată de el, în care spune: « Faptul că s-a pus în vînzare un volumaș de-al doctorului X... poate constitui un serios obstacol în calea difuzării lui » *(rîde)*. Aici e evident, nu? Cine ar fi cumpărat așa ceva?

Pentru că am vorbit despre Samuel Johnson, ați spus cîndva, țin minte, că, dacă în Anglia s-ar fi ales vreodată un autor național, alegerea ar fi trebuit să se oprească la el.

Da, poate la Johnson, poate la Wordsworth... Dar acum m-aș referi la o carte de altă sorginte, și cu mult mai ilustră; aș spune că, dacă un acord ar cere ca fiecare țară să fie reprezentată printr-o carte, în cazul Angliei cartea aceasta ar trebui să fie Biblia. Biblia, după cum se știe, conține texte hebraice, grecești, transpuse în engleză. Acum, însă, textele acestea fac parte din însăși mînuirea curenta englezei. Un citat biblic în spaniolă ori franceză poate părea pedant, ori poată să nu fie identificat din prima clipă. În schimb, limba engleză colocvială abundă în asemenea citate. Bunica mea, de pildă, care se trăgea dintr-o familie de predicatori metodiști, știa Biblia pe de rost. Dacă cineva cita o frază biblică oarecare, ea completa: « Cartea lui Iov, capitolul..., versetul... » și continua pasajul; sau « Cartea Regilor », sau « Cîntarea Cîntărilor ».

Recunoștea imediat sursa.

Da, ea citea Biblia zilnic. Mai mult decît atît, știi, poate, că în Anglia fiecare familie posedă o Biblie, iar pe filele ei albe, care se află la sfîrșit, se notează cronica familiei: căsătorii, nașteri, botezuri, morți și înmormîntări. Și aceste biblii de familie au valoare juridică: se pot folosi într-un proces; sînt acceptate ca docu-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

mente autentice prin lege: de pildă, în Biblia familiei *(Family Bible)* se spune următorul lucru... Un fapt asemănător se petrece, îţi aminteşti desigur, şi în Islam, unde oamenii ştiu Coranul pe de rost. Cred că numele vestitului poet persan Hafiz vrea să spună « cel care-şi aminteşte », adică acela care cunoaşte pe de rost Coranul.

Într-o anume măsură, « omul care nu uită ».

Da, într-o anume măsură, bietul meu Funes *(rîd amîndoi).*

Sau chiar domnia voastră.

Cum aşa?

Într-un ziar din Buenos Aires aţi fost numit « cel care nu uită nimic ».

Vorbind despre Funes, mi s-a întîmplat nu o dată să fiu întrebat dacă l-am cunoscut: dacă Funes a existat. Dar asta n-ar fi nimic, în comparaţie cu faptul că un ziarist spaniol m-a întrebat dacă se mai află încă în posesia mea cel de al şaptelea volum al enciclopediei din *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius.*

Despre care e vorba in nuvela fantastică ce poartă acelaşi titlu.

Da, o nuvelă a mea; şi cînd i-am spus că totul a fost o născocire, m-a privit cu un imens dispreţ — el crezuse că era o istorie adevărată, şi acum se dovedea, iată, că nu, nici pomeneală, că erau simple închipuiri de-ale mele şi nu aveau de ce să fie luate în seamă. Acelaşi lucru mi s-a întîmplat la Madrid, cu povestirea « El Aleph ». *Aleph*, nu ştiu dacă îţi aminteşti, e un punct în care se află concentrate toate punctele spaţiului, tot astfel cum în eternitate se află toate clipele timpului. Am luat eternitatea drept model pentru acest *Aleph.* În sfîrşit, o povestire care s-a bucurat de o faimă nemeritată... Ei bine, un ziarist m-a întrebat dacă există într-adevăr un *Aleph* în Buenos Aires. I-am răspuns: « Dacă ar exista vreunul, ar fi obiectul cel mai vestit din lume, şi nu s-ar limita să figureze într-o carte de povestiri fantastice ale unui scriitor sud-american ». Şi atunci mi-a spus, cu o ingenuitate care aproape m-a înduioşat: « Da, însă dumneavoastră menţionaţi strada şi numărul — precizaţi *strada Garay* şi numărul exact — ». Ce poate fi mai uşor decît să precizezi o stradă şi un număr?

Şi-a închipuit că strada şi numărul nu erau inventate.

Nu, fireşte, strada şi numărul nu erau inventate, dar faptul că s-ar fi putut petrece acolo un asemenea lucru... Am aflat că o mulţime de inşi, din locurile cele mai diverse — şi mai cu seamă din America de Sud —, vin la Buenos Aires spre a vizita o anume casă de pe strada Corrientes, pentru că există un tango în care se vorbeşte despre « Corrientes 1214 », sau cam aşa ceva.

Trei—patru—opt.

Ah, iată, îţi aminteşti exact. Ei bine, sînt oameni care vin să caute adresa asta; şi mai există un caz asemănător, în care fabula sau natura sînt luate în serios: se pare că numeroşi turişti care se duc la Londra doresc să vadă casa lui Sherlock Holmes. Pornesc pe Baker Street şi caută numărul menţionat în cărţi. Şi atunci, pentru a li se da satisfacţie, sau ca o simplă glumă, s-a înfiinţat un muzeu *Sherlock Holmes*; şi acolo turiştii aceştia găsesc ceea ce căutau, căci în muzeu se află expuse cuierul, laboratorul, lupa, vioara, pipele, totul.

Pe măsura fanteziei vizitatorilor.

Toate aceste accesorii, toate aceste atribute ale lui Holmes se află acum într-un muzeu. Oscar Wilde o spusese demult cu fraza lui: « Natura imită arta ».

Întocmai.

Iar un exemplu dat de Wilde este acela al unei doamne care n-a vrut să iasă pe terasă spre a vedea apusul soarelui, pentru că acel apus de soare se afla înăuntru, într-un tablou al lui Turner. Şi a mai adăugat despre acela din grădină:

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« Unul din cele mai neizbutite apusuri ale lui Turner » *(rîde)*, pentru că natura nu-l imitase îndeajuns de bine pe pictor.

Văd că, fără să ne-o propunem anume, umorul s-a întors spre noi către sfîrşitul acestei întîlniri.

Aşa mi se pare şi mie.

Dialog despre ipoteză

OSVALDO FERRARI: *Există un alt gen, Borges, pe care l-aţi creat. E vorba despre un gen literar şi totodată filozofic; [. . .] s-ar putea numi IPOTEZA. Îl găsim în poemele pe care le-aţi compus, în modul de a gîndi, în povestiri; spuneţi întotdeauna « poate », « este posibil », sau folosiţi diverse alte modalităţi de exprimare a îndoielii.*

JORGE LUIS BORGES: Da, chiar aşa, eu nu am nici o certitudine, nici măcar pe aceea a incertitudinii. Astfel încît consider că orice gînd este. . . de fapt, ipotetic. Şi cu atît mai mult în cazul unei povestiri. Am mai spus cu un alt prilej că îmi sînt deobicei revelate începutul şi sfîrşitul povestirii, punctul de pornire şi ţinta. Dar apoi, tot ce se întîmplă între aceşti doi termeni este conjectural: mie îmi rămîne să stabilesc ce epocă s-ar potrivi mai bine, care e stilul cuvenit; şi cred că lucrul cel mai bun este să intervii cît mai puţin posibil în ceea ce scrii. Eu mă silesc tot timpul ca opiniile mele să nu intervină de fel, ca teoriile mele. . . — de fapt teorii estetice nu mai am — ca teoriile să nu intervină nici ele. Însă cred că fiecare temă reclamă o retorică a ei; îmi amintesc, eram uşor nemulţumit de stilul din « Ruinele circulare », însă unii prieteni mi-au spus că stilul acela baroc era tocmai cel pe care tema îl cerea. Aş spune că fiece temă îşi revendică propria ei retorică, impune să fie povestită la persoana întîi sau altfel, pretinde o anume epocă sau o anume ţară; toate acestea sînt impuse de tema însăşi. Cel mai bun lucru este, aşadar, să aştepţi, căci după această primă revelaţie, pe care o oferă începutul unei fabule şi sfîrşitul, vor veni alte revelaţii care-mi vor spune dacă faptele s-au petrecut, să zicem, la sfîrşitul secolului al XIX-lea sau într-un vag Orient din *O Mie şi Una de Nopţi*. În general, prefer ultima perioadă a veacului trecut şi prefer zone care să se afle ceva mai departe, nu doar în timp, dar şi în spaţiu, căci în felul acesta pot să invent, pot să imaginez în voie. Contemporanul, în schimb, este plin de constrîngeri. Dealtminteri, vechea tradiţie a literaturii e aceasta: nimeni nu presupune că Homer ar fi participat el însuşi la asediul troian; se înţelege că scrie totul *după*. Iar cum trecutul este atît de maleabil — în ciuda afirmaţiei că el nu s-ar putea modifica nicicum —, eu sînt convins că, ori de cîte ori ni-l amintim, îl şi modificăm, memoria noastră fiind înşelătoare. Şi această modificare poate fi benefică.

Atunci trecutul ar fi . . .

Trecutul e plastic, socotesc, iar viitorul deasemeni. În schimb, prezentul, din păcate, nu e; dacă simt o durere fizică, e inutil să încerc să-mi închipui că n-o simt, deoarece durerea e aici, nu-i aşa? Sau dacă mă cuprinde nostalgia după un prieten drag, tot în prezent o simt. În schimb, ce pot să ştiu despre trecut, chiar despre propriul meu trecut? Iată, aş putea spune, eventual, că anii adolescenţei mele în Europa au fost din cei mai dureroşi. Dovada este în faptul că, uneori, asemenea oricărui tînăr, m-am gîndit la sinucidere — cred că toţi tinerii s-au gîndit la asta măcar o dată, nu?, că toţi au rostit monologul lui Hamlet *(To be or not to be . . .)*. Şi totuşi, iată, nu: îmi amintesc acei ani ca şi cum ar fi fost extrem de fericiţi, în ciuda elementelor obiective care-mi arată că n-a fost aşa; însă acum nu mai contează: s-a scurs atîta vreme — trecutul este atît de plastic —, încît îl pot modifica aşa cum vreau. Şi ce altceva este istoria dacă nu imaginea noastră

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

despre istorie? Imaginea aceasta se înfrumusețează totdeauna, adică tinde spre mitologie, spre legendă. În afară de asta, fiecare țară își are mitologia ei proprie; istoria fiecărei țări este o mitologie plină de tandrețe, care nu corespunde, poate, realității. E foarte greu, în schimb, ca prezentul să fie totdeauna plăcut.

Atunci trecutul și viitorul ar fi ipotetice.

Da, cred că da, însă e poate mai ușor să modifici trecutul decît viitorul, căci la viitor te gîndești uneori ... « ei bine, e probabil să se întîmple cutare lucru », « dar nu, există următorii factori care se opun ». Însă trecutul, mai cu seamă un trecut ceva mai depărtat, este o materie foarte, foarte docilă. De fapt, pînă la urmă totul constituie materie pentru artă. Și, mai ales, nefericirea. Fericirea nu, fericirea își ajunge sieși; de aceea, aproape că nu există poeți ai fericirii [. . .] În schimb, nefericirea, elegia dau impresia de a fi lesnicioase, firești ... Pe de altă parte, ipoteticul fiind un termen general, nu este imposibil ca solipsismul să fie adevărat: din punct de vedere logic, se poate foarte bine ca eu să fiu singurul ins care visează, ca eu să fi visat întreaga istorie universală — tot trecutul tot propriul meu trecut —; poate că eu încep să exist în chiar acest moment. Însă în acest moment îmi amintesc deja că noi doi ne-am întîlnit acum un sfert de ceas, un sfert de ceas creat de mine în clipa asta — ei bine, toate acestea sînt posibile: este posibil să exist doar eu și propriul meu prezent, este perfect posibil — însă în mod pur logic și nu altfel. Nu pentru imaginație, ar fi cumplit să ne imaginăm așa ceva. În afară de asta, se poate percepe, deasemeni, că, dincolo de datele furnizate de simțuri, captezi prezența a *altceva*. De aceea, filozofia lui Locke e falsă: ea afirmă că datorăm cunoașterea noastră exclusiv simțurilor; nu, eu cred că, dincolo de simțuri, omul percepe și *altceva*, ceva care îi scapă — percepe, de exemplu, ostilitatea, indiferența, iubirea, prietenia, adversitatea. Lucrurile acestea se percep dincolo de simțuri, cred.

Desigur, ipoteza este licită, conform raționamentului pe care l-ați emis; însă există un alt aspect, mult mai vechi, poate, decît socotesc eu, și pe care îl exprimați adesea: și anume că poemele, sau povestirile, sau gîndurile ne sînt date ...

Eu cred că nu există nici o îndoială în această privință. Dealtminteri, este ideea inițială a existenței muzei; muza îi dictează poetului poemele, poetul nu e altceva decît scribul docil al muzei. Hebreii se gîndeau la spirit, care dicta diferitele cărți ale Bibliei unor scribi diferiți, în diferite epoci și în diferite zone ale lumii. [. . .] Ideea lui Poe cu privire la faptul că opera estetică e o operă exclusiv intelectuală este o *boutade* de-a lui Poe, o glumă. El nu putea crede una ca asta; nimeni nu se așează să scrie un poem și nu o face pe baza unui simplu raționament. Întotdeauna mai există ceva care îi scapă. Poe înfățișează o serie de raționamente care, după el, l-au condus la scrierea poemului *The Raven*. Însă, de fiecare dată, între o verigă și alta există un fel de interval de umbră, ceva nedefinit care cheamă verigile următoare. De aceea, tot ce afirmă el nu explică nimic; el a putut să reducă *The Raven* la o serie de raționamente, dar înlăuntrul acestor raționamente ale sale, între o verigă și alta, există ceva care nu se poate lămuri, care se datorează ... inspirației, să spunem, tainei. Desigur, însă, că taina aceasta poate veni din afară sau poate fi a memoriei noastre. Yeats credea în « Marea memorie »: credea că fiecare om moștenește memoria străbunilor săi. Străbunii, firește, sporesc în mod geometric: doi părinți, patru bunici, și mai mulți străbunici și tot astfel pînă este cuprinsă întreaga speță umană. El socotea că în fiecare ins converg acești strămoși virtualmente infiniți, astfel încît nu-i necesar ca un scriitor să aibă multe experiențe personale, de vreme ce deține deja totalitatea lor: fiece ins dispune de acest secret receptacul de amintiri, și asta-i suficient pentru creația literară [. . .]

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ar mai fi un alt aspect care mă interesează: il reflectaţi prin toate călătoriile pe care le întreprindeţi — la întoarcere ca şi înainte de a porni —: în ciuda trecerii timpului, dragostea pe care o nutriţi pentru viaţă nu declină de fel, şi acesta e un fapt esenţial pentru un poet, după părerea mea.

. . . Da, eu consider că dacă cineva este poet, simte fiece moment ca poetic. Altfel spus, a iubi viaţa implică a iubi deopotrivă nenorocirile, eşecul, singurătatea. Acestea toate sînt, pentru poet, asemeni unui material fără de care el n-ar putea compune şi nici nu s-ar simţi justificat. În cazul meu . . . mie nu-mi place, în general, ce scriu, însă dacă nu scriu sau nu compun ceva, simt că-mi trădez destinul. Destinul meu este tocmai acela de a emite ipoteze, de a visa, eventual de a scrie, şi — tot eventual — de a publica; asta-i cel mai puţin important. Însă trebuie să trăiesc în continuă activitate, sau trebuie să cred că trăiesc în continuă activitate imaginativă [. . .] Trebuie, prin urmare, să visez neîncetat, să trăiesc proiectat spre viitor. Mi se pare maladiv să mă gîndesc la trecut, deşi trecutul poate oferi, la rîndul lui, elegia — care nu-i un gen de dispreţuit —. Însă, deobicei, încerc să uit ce-am scris, pentru că, dacă aş reciti cele scrise, m-aş simţi descurajat. În schimb, dacă trăiesc înspre înainte, dacă încerc să uit ce-am scris, sigur că pot să mă repet, însă continui să trăiesc; mă simt justificat. Iar dacă nu, mă simt pierdut *(rîde)*.

Eu cred că, dacă aţi reciti ceea ce-aţi scris, nu vi s-ar întîmpla aşa ceva . . .

Da, dar este un examen primejdios, mai bine să nu-l încerci, nu crezi? Rezultatul poate fi o chemare la tăcere . . .

În orice caz, aţi descoperi, poate, că şi dragostea de viaţă este o constantă în ceea ce scrieţi, chiar dacă nu v-aţi dat seama de asta.

Iată, asta e o ipoteză, o generoasă ipoteză pe care o formulezi.

Ultima ipoteză din conversaţia noastră de astăzi.

Dialog despre memorie

OSVALDO FERRARI: *Am mai discutat, Borges, despre un personaj pe care l-aţi creat — e vorba despre Funes — şi, în legătură cu el, despre memorie; aminteam atunci despre acest calificativ, « el memorioso » (cel ce nu uită nimic, cel cu memoria perfectă), care, în ultima vreme, la Buenos Aires, se atribuie tocmai aceluia care l-a născocit.*

JORGE LUIS BORGES: În mod cum nu se poate mai nedrept, căci memoria mea este acum o memorie alcătuită din citate: fragmente din lecturi pe care le-am făcut de-a lungul vremii; cît priveşte istoria mea personală (exceptînd faptul că am transformat-o uneori în fabulă sau că am încercat să urzesc fabule cu ea), dacă mă întrebi vreun amănunt, mă înşel în mod sigur. Mai cu seamă în privinţa călătoriilor şi a ordinii lor cronologice. În privinţa datelor, cu excepţia anului '55 . . . Anul '55 este legat, fireşte, de revoluţie, pe care am aşteptat-o atîta şi care ne a adus, într-adevăr, destule lucruri. Este legat şi de faptul că mi-am pierdut vederea. Şi apoi, tot în acelaşi an, am fost numit director al Bibliotecii Naţionale: aşa încît e vorba de fapte foarte grave, unele îndeosebi pentru mine. Însă, în afara acestei perioade, memoria mea e mai degrabă o memorie de citate. Cred că am mai pomenit cîndva despre acea melancolică atitudine a lui Emerson, în legătură cu un text numit *Quotations* (« Citate »): « Şi viaţa întreagă se preschimbă într-un citat ». E puţin trist — ajungi să-ţi vezi propria viaţă, durerile, nefericirile, ajungi să ţi le vezi . . . între ghilimele. Ei bine, pentru memoria-mi

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

failibilă, viața mea a devenit întrucîtva cam astfel: un șir de citate. Însă de vreme ce n-am învățat niciodată nimic pe de rost, citatele acestea fac parte, probabil, din texte care s-au impus memoriei mele. Care m-au emoționat într-o asemenea măsură încît acum au devenit de neuitat. Și păstrez, deopotrivă, amintirea unor versuri atît de rele, încît și ele sînt de neuitat.

Ar fi cîteva ipoteze posibile cu privire la memoria lui Borges, la ceea ce am putea numi, în acest caz, memoria literară a lui Borges.

Ei bine, eu cred că s-ar cuveni să nu uităm cele spuse de filozoful francez Bergson, care afirma că memoria e selectivă, că memoria alege. Firește, dacă indivizii au un temperament patetic, ei tind să-și amintească nefericirile, căci tocmai ele răspund unor nevoi de elocvență patetică. Însă cum eu nu sînt patetic, sau încerc să nu fiu patetic, uit lucrurile neplăcute și șterg amintirea nefericirilor. Iată un inevitabil citat din *Martin Fierro*, care spune: « să poți uita nenorocirea înseamnă tot să ai memorie ». Dealtminteri, cred că memoria are într-adevăr nevoie de uitare. Pentru justificarea acestei afirmații, mă pot sluji tocmai de povestirea mea, *Funes el memorioso*; firește că este un caz ipotetic acela al lui Funes: un om copleșit de o memorie infinită. Protagonistul își amintește fiecare clipă, el nu-și poate aminti o persoană, ci fiecare din împrejurările în care a văzut-o; își amintește dacă a văzut-o din față, din profil, din semi-profil. Își amintește ceasul zilei în care a văzut-o; așadar, își amintește atîtea împrejurări încît e incapabil să generalizeze, e incapabil să gîndească — de vreme ce gîndirea solicită abstractizări, și aceste abstractizări se pot realiza uitînd micile diferențe și reunind datele percepute conform ideilor pe care le conțin. Iar bietul meu Funes e incapabil de toate acestea, și moare doborît de memoria lui infinită. Moare foarte tînăr, dacă nu mă înșel.

Întocmai, și una din întrebările mele atinge chiar această zonă: spuneați că memoria reclamă, într-o măsură anumită, uitarea; atunci, memoria literară a lui Borges — în asta constă întrebarea mea — se poate simți uneori copleșită, întocmai ca aceea a lui Funes, și poate avea nevoie de dialog spre a-și îndulci povara?

Știu eu? În orice caz, îmi place mult să stau de vorbă. Sigur că îmi place la fel de mult să-mi amintesc. De multe ori, însă, uitarea — cred că am mai spus-o și altădată — m-a făcut să repet același concept în forme diferite, fără a-mi da seama de asta: sînt unele povestiri ale mele care, în orice caz, pot fi socotite drept variații ale altora.

Uitarea creatoare și memoria creatoare.

Da, o uitare și o memorie creatoare. Nu știu dacă ți-am vorbit despre acele două sonete închinate șahului, despre nuvela « Ruinele circulare » și despre un poem ale cărui infinite verigi sînt constituite din tigri. Ei bine, aceste trei situații răspund exact aceleiași idei. Însă, pe loc, nu mi-am dat seama de asta. Apoi, există o altă temă, pe care o repet cu variații — cu variații atît de îndepărtate încît nici nu-mi dau seama că repet — și anume tema *darului de preț*; a unui dar de preț care devine îngrozitor, intolerabil. Acum o clipă am pomenit despre memoria infinită a lui Funes — o memorie infinită pare un dar și totuși îl ucide pe cel care o posedă sau care-i posedat de ea. Ar fi, întrucîtva, ideea care apare și în « Aleph »: acel punct în care converg toate punctele spațiului, și care doboară un om. Și, într-o altă povestire, intitulată « El Zahir »: un obiect ce are darul de a fi de neuitat și, fiind de neuitat, stăruie neclintit în amintirea protagonistului, care nu se mai poate gîndi la nimic altceva; înnebunește sau e pe punctul de a înnebuni în clipele cînd scrie povestirea. Este aceeași idee. Sau în « Cartea de nisip »: o carte infinită, care devine și ea atroce pentru cel ce o posedă. Astfel

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

încît toate acestea n-ar fi, de fapt, decît variații pe o aceeași temă: un obiect prețios, sau un dar prețios, ce devine teribil. Și voi mai scrie, probabil, și alte povestiri pe tema aceasta; de fapt, am și scris una, pentru următoarea mea carte: *Memoria lui Shakespeare*, unde e vorba despre un erudit german care posedă sau este posedat de memoria personală a lui Shakespeare — de amintirile ce-l stăpînesc pe Shakespeare în ultimile zile dinaintea morții —, și care, în final, e și el invadat de această memorie infinită și e silit s-o transfere altcuiva, înainte de a înnebuni. Așadar, aceeași povestire în jurul căreia încerc tot felul de variații. Dar poate că literatura universală nu-i altceva decît o serie de variații pe una și aceeași temă. Îndeosebi în jurul temei îndrăgostiților siliți să se despartă, sau a îndrăgostiților care se întîlnesc și se despart din nou. Desigur, tema aceasta-i infinită.

Variațiunile acestea pot duce la o mai mare perfecțiune a povestirii, însă ceea ce vreau să vă întreb este dacă n-ați simțit niciodată, aidoma lui Funes, teama în fața propriei memorii.

Nu, pentru că memoria mea alege; a ales unele fapte și a încercat să uite faptele diverse.

Și memoria literară, să spunem, n-a fost nicicînd copleșitoare în cazul dumneavoastră? Sau n-ați simțit-o astfel?

Nu; sînt silit să-mi petrec o parte din timp singur; și atunci, lungit pe pat, îmi recit strofe întregi. Mai cu seamă strofe de Verlaine, strofe de Swinburne, strofe de Almafuerte; multe sonete de Quevedo — care nu știu dacă îmi plac sau nu, dar sînt, în orice caz, de neuitat pentru mine —, un sonet de Banchs pe care-l repet foarte des, acela al oglinzii, și cîte un poem de Juan Ramón Jiménez. Și, în afară de acestea, cîte ceva din poeții latini, din poemele anonime saxone..

Astfel încît memoria constituie o tovărășie permanentă.

Da... și, într-un anume fel, o antologie...

Dialog despre Leonor Acevedo Suárez

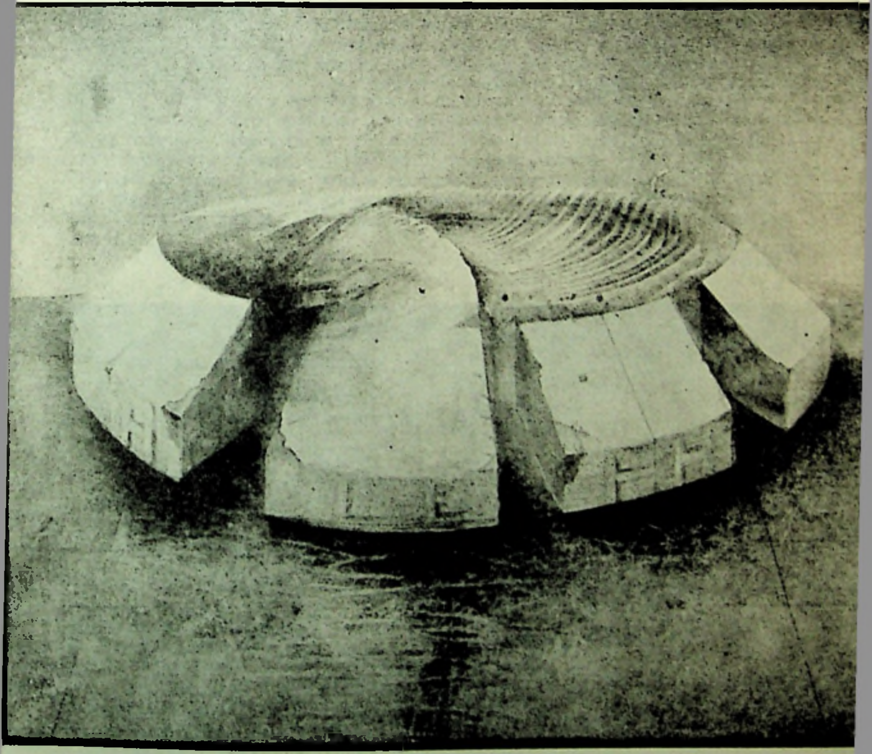
OSVALDO FERRARI: *O figură ce-mi pare decisivă în munca literară pe care ați întreprins-o, și de care nu ne-am ocupat pînă acum în mod special, Borges, este mama domniei voastre, Leonor Acevedo Suárez.*

JORGE LUIS BORGES: Da, într-adevăr, îi datorez imens mamei... În primul rînd, toată indulgența ei; și apoi, m-a ajutat în mai tot ce-am făcut. Îmi amintesc, de pildă, cum a încercat să mă convingă să nu scriu cartea despre Evaristo Carriego și mi-a propus două teme care ar fi fost net superioare: o carte despre Lugones și o alta, poate și mai interesantă, despre Pedro Palacios — Almafuerte —. Eu am schițat, timid, că Evaristo Carriego ne-a fost vecin în cartierul Palermo; iar ea mi-a replicat, pe bună dreptate: « Oricine este vecinul cuiva » [...] Eu,însă, mă entuziasmasem de toată acea mitologie, mai mult sau mai puțin apocrifă, a cartierului numit Palermo, [...] și am scris totuși cartea, în ciuda împotrivirii sau, mai exact, a resemnării mamei. Apoi m-a ajutat enorm, îmi citea texte lungi cu voce tare și, chiar atunci cînd glasul îi slăbise și vederea o părăsise aproape pe de-a-ntregul, continua totuși să-mi citească, iar eu n-aveam întotdeauna față de ea răbdarea cuvenită... Mi-aduc aminte că tot ea a fost cea care a inventat finalul uneia din povestirile mele cele mai cunoscute: « Intrusa ». Finalul acesta i-l datorez ei. Mama nu cunoștea prea bine limba engleză; la moartea tatălui meu, în 1938, suferise un asemenea șoc încît nu mai putea citi, citea o pagină și o uita pe dată, ca și cum ar fi fost o pagină albă. Atunci, și-a impus o activitate

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

WANDA MIHULEAC

Variațiuni borgesiene



Borgesiană V (Colecția Sergio Cattani — Roma)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDREI PLEŞU

Un nou Pompei

Parcurgeţi spaţiul absorbant al unei expoziţii de Wanda Mihuleac şi o stranie, abia experimentală tensiune se instalează între ceea ce vezi şi ceea ce simţi. Vezi o lume de fragmente şi de ruine şi te simţi confiscat de o mare linişte. E ca şi cum ai asista la somnul alb al unei post-lumi care, fireşte, poate fi şi o germinaţie pre-lumească. Oricum, e vorba de *urme* (sau de presimţiri) ale lumii şi ale omului, scăldate într-o tăcere solară, aproape tonică. Străbaţi un apocalips calm, radios, de o inexplicabilă seninătate şi îţi spui că aşa va fi arătînd, probabil, apocalipsul, din punctul de vedere al zeilor . . .

Ca orice sfîrşit, sfîrşitul povestit de Wanda Mihuleac e *recapitulativ*. Se tinde către o operă de artă *totală (Gesamtkunstwerk)*, rezumînd totalitatea lumii: plaja meridională şi îngheţul arctic, cultul extrem-oriental al vidului şi înmărmurirea verticală a Europei faustice, turnurile Occidentului şi bazilicile răsăritene. Arta Wandei Mihuleac e la intersecţia tuturor extremelor: albastru şi praf, marmoră şi hîrtie, vocaţie a efortului şi fragilitate: *întretăierile* (răscruci între ascensiune şi cădere, între somn şi veghe, între istorism nostalgic şi utopie prospectivă) sînt

Carte către inorog

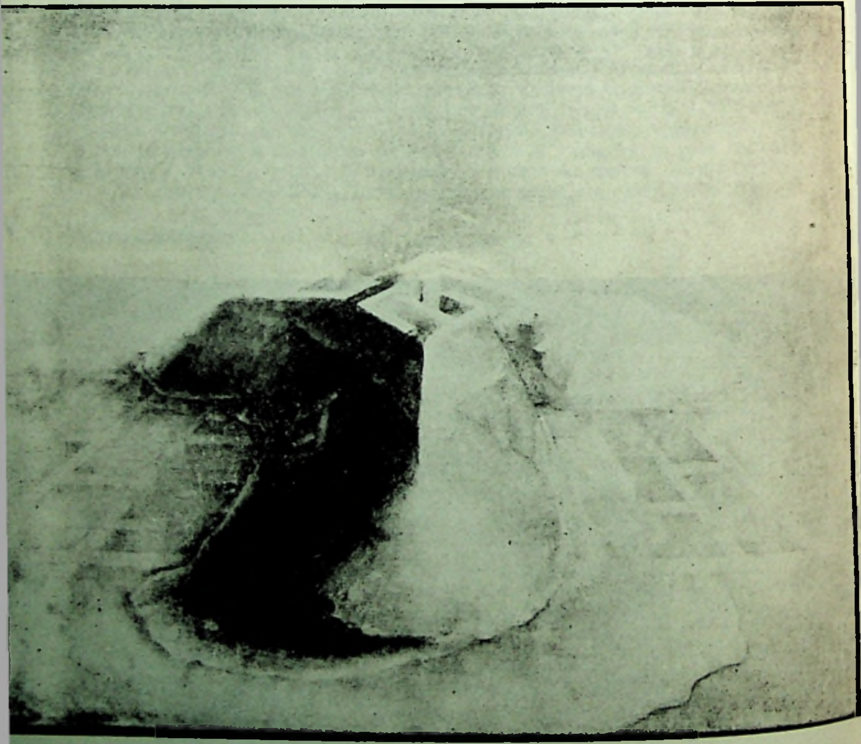
@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

o temă constantă a spectacolului plastic care ni se oferă. Un spectacol total el însuşi, căci adună laolaltă toate dexterităţile artelor frumoase: culoare, desen, materie, obiect tridimensional, instalaţie, scenografie, arhitectură. Dexteritatea nu e însă nici o clipă mecanică. Fiecare gest e impregnat de cerebralitate, de o sete speculativă care amplifică îndemînarea prin inteligenţă, în vreme ce inteligenţa se reîmprospătează, mereu, prin senzualitate. Senzualitatea e, la Wanda Mihuleac, materia primă a unei *construcţii*. Impresia generală este de ordine şi coerenţă obţinute, în chip miraculos, din contrariul lor: din segmente disparate ale memoriei, din texte indescifrabile, din jumătăţi de mituri, jumătăţi de temple, jumătăţi de oameni: un univers în care comunitarul convieţuieşte cu insularitatea şi obnubilarea sensurilor cu speranţa; un univers ferm şi totuşi înşelător, ca substanţa norilor. Părăsit şi diafan, sec şi lăptos, spaţiul în care se mişcă imaginaţia Wandei Mihuleac evocă, adesea, relicvariul mediteranean al Pompeiului. Dar al unui Pompei care a trecut dincolo de limita tragicului, pentru a vorbi oamenilor despre demnitatea, fie şi mută, fie şi împietrită, a supravieţuirii.

Carte către inorog IV

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Borgesiană IV (Colecția Sergio Cattani — Roma)



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

care s-o oblige la atenție: traducerea. A început prin a traduce o carte a lui William Saroyan, *The human comedy*, și i-a arătat-o cumnatului meu, Guillermo de Torre, care i-a publicat-o. Ceva mai tîrziu, comunitatea armeană a sărbătorit-o pe mama la « Societatea Argentiniană a Scriitorilor », pe strada Mexico — hardughia aceea veche de lîngă Biblioteca Națională. Mi-aduc aminte că am însoțit-o și, spre marea mea surpriză, mama s-a ridicat în picioare și a rostit un mic discurs, care trebuie să fi durat cam zece minute. Cred că era pentru întîia oară cînd vorbea în public. Desigur, nu era un public foarte numeros; o serie de domni cu nume terminate în « ian », fără îndoială vecini de-ai noștri din cartierul Retiro, în care locuiesc și acum, și care este prin excelență armean: [. . .] abundă acolo nume ca Topolian, Mamulian, sau Sarolan, firește.

Să ne amintim și de alte traduceri ale sale, care au fost remarcabile: de pildă, povestirile lui D. H. Lawrence.

Da, povestirea care dă titlul volumului este *The woman who rode away*, iar ea a tradus, foarte potrivit, mi se pare, *La mujer que se fue a caballo* (« Femeia care a plecat călare »). Și apoi, de ce să nu mărturisesc faptul că ea a fost cea care a tradus — eu revizuind după aceea și nemodificînd mai nimic — nuvela lui Faulkner, *Palmierii sălbateci*. A tradus și alte cărți din franceză și engleză, și au fost, toate, traduceri excelente. [. . .] Revenind la ce spuneam înainte, la moartea tatălui meu, mama a început să traducă; iar apoi s-a gîndit că un mijloc de a se apropia de el, sau de a se iluziona că se apropie de el, ar fi adîncirea cunoștințelor ei de engleză. [. . .] Și i-a plăcut atît de mult, încît aproape că nu mai putea citi în spaniolă . . .

În legătură cu aceasta, am bănuit întotdeauna, Borges, că faptul de a fi inventiv în engleză e unul din secretele pe care nu le-ați dezvăluit niciodată.

. . . Știi, Goethe spunea că literații francezi nu trebuie să fie din cale-afară de admirați, deoarece — adăuga el — « limba însăși versifică în locul lor »; el socotea că limba franceză este o limbă « ingenioasă ». Și eu cred că o pagină scrisă bine în franceză ori engleză nu îndreptățește, de fapt, nici un elogiu: sînt limbi care au fost atît de lucrate, încît funcționează aproape singure. În schimb, dacă un ins izbutește o pagină bună în limba spaniolă, el a fost silit să înfrunte atîtea dificultăți, să trieze atîtea rime aproape inevitabile, atîția « ento » care se întîlnesc cu « ente », atîtea cuvinte fără liniuță de unire, încît trebuie să fi avut, cu adevărat, înzestrări literare. În engleză ori în franceză, nu; sînt limbi care au fost într-atît cizelate, încît funcționează aproape de la sine.

O altă calitate pe care s-ar părea că o aveți amîndoi în comun este memoria; mi s-a spus că mama domniei-voastre era în stare să-și amintească propria copilărie, ca și străvechiul Buenos Aires, pe care apucase să-l cunoască.

Da, într-adevăr, mi-a povestit atîtea lucruri, și într-un mod atît de viu, încît acum îmi par a fi propriile mele amintiri [. . .] Presupun că asta i se întîmplă, la un moment dat, oricui; mai cu seamă atunci cînd e vorba de lucruri foarte îndepărtate: confuzia între cele auzite și cele percepute. Și, în afară de asta, a auzi este tot un mod de a percepe. . . . Eu am amintiri personale pe care nu le-aș fi putut înregistra, din motive cronologice. Iar sora mea își amintea și ea, uneori, asemenea lucruri, la care mama protesta: « Este cu neputință, tu nici nu te născuseși ». Sora mea răspundea: « Da, dar mă aflam și eu pe acolo . . . » *(rîde)*. Afirmația care o apropia de teoria că fiii își aleg părinții; este ceea ce presupune Buda, care, din înaltul cerurilor lui, alege o anume regiune a Indiei, o anume castă sau anume părinți.

Și de teoria care susține că memoria este și ea ereditară.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Da, că memoria este ereditară, asemeni oricărui alt lucru. O trăsătură admirabilă a mamei a fost, cred, aceea de a nu fi avut nici măcar un duşman; bineînţeles că a fost arestată, spre cinstea ei, la începutul dictaturii. Mi-aduc aminte că, odată, pe cînd rostea rugăciuni, femeia care o ajuta la gospodărie şi care e şi acum în casa noastră a întrebat-o ce face; mama i-a răspuns: « Mă rog pentru Perón », care tocmai murise; « mă rog pentru el, căci are într-adevăr mare nevoie ». Nu-i păstrase, aşadar, nici o urmă de duşmănie.

Dealtminteri, altă trăsătură a ei pare a fi fost curajul; să ne amintim de convorbirile telefonice.

Da, ştiu că a primit odată un telefon, şi o voce extrem de grosolană, teroristă i-a spus: « O să te omor, pe tine şi pe fiu-tău ». « De ce, domnule? » a întrebat mama, cu o politeţe destul de neaşteptată; « pentru că sînt peronist »; « bine, a spus ea; fiul meu pleacă în fiecare zi de acasă la ora zece dimineaţa. N-aveţi decît să-l aşteptaţi şi să-l omorîţi. Cît despre mine, însă, am împlinit deja... (nu-mi amintesc precis cîţi ani erau, oricum optzeci şi ceva); vă sfătuiesc să nu mai pierdeţi vremea vorbind la telefon, căci, dacă nu vă grăbiţi, s-ar putea să mor înainte să ajungeţi ». Atunci, celălalt a închis telefonul. Am întrebat-o a doua zi: « A telefonat cineva? » — « Da, mi-a spus ea, a sunat un smintit pe la două noaptea », şi mi-a relatat convorbirea. Ameninţările nu s-au mai repetat după aceea; teroristul telefonic trebuie să fi fost într-atît de uimit încît nu s-a încumetat să revină.

Episodul acesta e admirabil. Dealtminteri, ea provenea dintr-o familie în care existaseră militari faimoşi.

Da, sigur, colonelul Suárez îi era bunic, iar generalul Soler era fratele bunicului ei. Mi-aduc aminte că răsfoiam odată nişte cărţi de istorie — eram copil, şi aveam în faţa mea unul din acele volume cu numeroase gravuri de eroi —, iar mama mi-a arătat unul din personaje, spunîndu-mi: « Acesta e fratele străbunicului tău, generalul Soler ». Atunci am întrebat: « Şi cum se face că n-am auzit niciodată vorbindu-se despre el? » — « A fost un ticălos, mi-a răspuns mama, a trecut de partea lui Rosas ». Astfel încît era oaia neagră a familiei.

Era federal. [...] Însă unul dintre aceşti militari vestiţi v-a inspirat. E vorba de Laprida.

Da, numai că Laprida nu era militar...

Dar a luptat...

A luptat, sigur, dar în vremea aceea toată lumea lupta, pînă şi militarii (*rîde*), oricît de incredibil ar părea. Ştiu. Bunicul meu, care era civil, a luptat, într-adevăr... Întîi, în anul 1853, soldat fiind (soldatul Isidoro Acevedo), a fost rănit de un glonţ, la colţul dintre strada Europa (care pe atunci se numea Carlos Calvo) şi nu-mi amintesc ce altă stradă. Apoi, a luptat la Cepeda, Pavón, Puente Alsina; şi, în afară de asta, în Revoluţia din '90, care trebuie să fi fost nu tocmai sîngeroasă, de vreme ce el locuia în casa unde s-a născut mama şi unde m-am născut şi eu (la intersecţia străzilor Tucuman şi Suipacha) şi, în fiecare dimineaţă, pe la ceasurile şapte sau opt, pornea la revoluţie — tot cartierul ştia —; revoluţia avea loc în piaţa Lavalle... Iar seara, pe la şapte şi jumătate, se întorcea de la revoluţie acasă, îşi lua cina şi se culca. A doua zi, pornea din nou la revoluţie; asta a durat mai bine de o săptămînă, pînă ce s-a predat Alem. Şi, tot aşa, pleca la revoluţie, se întorcea de la revoluţie; nu-mi închipui că putea să fi fost din cale-afară de primejdios. Cu toate că, fără îndoială, trebuie să fi murit cineva, şi e suficient să moară un singur om pentru ca lucrurile să devină tragice.

În româneşte de CRISTINA HĂULICĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDREI DÂRLĂU

Palatul şi poemul la BORGES şi COLERIDGE

În ziua aceea Împăratul Galben arătă palatul său poetului.
BORGES, Parabola palatului

În volumul *Otras Inquisiciones* (Buenos Aires, 1952 — şi datele, în această lucrare, sînt importante), în *La flor de Coleridge*, Borges comentează o coincidenţă stranie legată de geneza poemului *Kubla Khan*. Se ştie că în nota publicată odată cu poemul în 1816, Coleridge relatează că într-o zi din vara anului 1797, după ce citise un pasaj din *Purchas. His Pilgrims* ce cuprindea descrierea (preluată după Marco Polo) a unui palat construit de Hanul mongol — şi prim împărat al Chinei din dinastia Yuan (mongolă) — Cubilai, adormise şi visase acel palat, împreună cu 2—300 de versuri ale unui poem. La trezire a transcris din memorie cele 53 de versuri, fiind apoi întrerupt.

Această notă a făcut din *Kubla Khan*, cum spune Norman Fruman, « cel mai celebru vis literar din toate timpurile » *(The Damaged Archangel*, p. 346). Coincidenţa constă în faptul că, la rîndul său, Hanul Cubilai, în secolul 13, şi-a construit palatul după un plan ce i-a apărut la rîndul său într-un vis. Cel puţin aşa susţine Fadl Allah Rashid-ed-Din, istoric persan din secolul 14, într-un text apărut în occident mult după 1816, necunoscut de Coleridge: « *Djami-el-Tevarikh*. Aceasta e coincidenţa care îl frapează pe Borges.

Or se ştie că printre temele care îl preocupă pînă la obsesie pe Borges se numără cea a timpului circular, a creaţiei recurente, a simetriilor, jocurilor de oglinzi, sistemelor de corespondenţe şi echivalenţe, compensaţiilor şi echilibrelor secrete ce guvernează un univers — în concepţia lui Borges — absurd şi ininteligibil. De aceea, e uşor de înţeles de ce el se lasă atît de uşor captivat de ipoteza că ar exista o relaţie secretă între cele două vise, datorită — de ce nu —

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

existenţei unui arhetip care ar putea inspira crearea, la intervale imense de timp şi spaţiu, prin intermediul unor vise, a unei serii imanente de forme succesive — palat în China în secolul 13, poem în Anglia în secolul 18, şi cine ştie ce alte forme viitoare imprevizibile?[1]

Coincidenţa e atît de fascinantă încît s-ar fi putut ca Borges, procedînd ca şi în povestirile sale fantastice, să inventeze textul persan de dragul simetriei. Dar nu; el a găsit pasajul lui Rashid-el-Din, bazat pe relatarea vizirului de Ghazan Mahmud — descendent direct din Hanul Cubilai — în *The Road to Xanadu* de John Livingston Lowes, apărută în 1927 la Londra: « On the eastern side of that city a palace was built called Langtin, after a plan which the Khan had seen in a dream and retained in his memory. »[2] (p. 358) Oraşul este Kaipingfu, Shang-tu (sau Xamdu în Purchas), capitala de vară a lui Cubilai, în care Hanul stătea, cum spune Marco Polo — sursa lui Purchas — 3 luni pe an. Mai mult, după Rashid-ed-Din, palatul a fost construit deasupra unui lac, care pînă la urmă a pătruns prin pereţi sub forma unor izvoare — amintind de oceanul subteran şi fîntîna din poem. (p. 585)

Lowes a găsit textul lui Rashid-ed-Din în *Cathay and the Way Thither* de Sir Henry Yule (Londra 1866), care deja remarcă primul coincidenţa stranie a visului recurent. Traducerea engleză a lui Yule este reluată în 1875 de S.W. Bushell în *Notes on the Mongolian Capital of Shangtu* şi în 1925 de Lawrence Impey în *Shangtu, the summer capital of Kublai Khan*.

Din păcate, Sir Yule traducea nu originalul persan ci două traduceri franceze anterioare, alegînd de fiecare dată versiunea ce i se părea mai bună. Prima este *Description de la Chine sous le règne de la dynastie mongole, traduite du persan*

---

[1] De pildă, Biblioteca exhaustivă simbolizînd un univers lucid şi atroce, din « Biblioteca Babel »; ascetul indian care visînd un om îl integrează în real, pentru a descoperi apoi cu oroare că şi el însuşi e creaţia unui alt vis (« Ruinurile circulare »); loteria ce se substituie statului, simbol al unei lumi haotice şi arbitrare (« Loteria din Babilonia »); ideea obsesivă că lumea a fost creată de nişte zei subalterni, sau chiar nebuni, motiv pentru care abundă în absurdităţi şi imperfecţiuni (« El Biathanatos », « El Inmortal » etc.), ori că e propriul eşafod construit de un zeu sinucigaş.

[2] « În partea de răsărit al acelui oraş a fost construit un palat numit Lang-tin, conform unui plan pe care Hanul îl văzuse într-un vis şi îl păstrase în memorie ».

[3] « În partea orientală a acestui oraş s-a construit un palat numit Lengtin, pe care Hanul îl văzuse în vis şi al cărui plan îl reţinuse ».

[4] « Cubilai a pus să i se construiască, la est de Cai-ping-fu, un palat numit Lengten; dar în urma unui vis, îl abandonă ».

[5] « La început cu grijă, apoi cu indiferenţă, şi în cele din urmă cu disperare, am rătăcit pe treptele şi pardoseala labirinticului palat . . . Am simţit că era anterior oamenilor, anterior pămîntului. Zeii care îl construiseră erau nebuni . . . sau poate erau morţi . . . Arhitecturii sale îi lipsea finalitatea . . . Era atît de oribil încît simpla sa existenţă şi dăinuire, deşi în mijlocul unui deşert secret, molipsea trecutul şi viitorul şi într-un fel, compromitea aştrii. Cît timp va dăinui, nimeni în lume nu va putea fi îndrăzneţ sau fericit ». (*El Inmortal*, în *El Aleph* p. 15).

Nu întîmplător încerc să găsesc o relaţie secretă între acest palat — arhetip al absurdului, şi cele două palate particulare, cel din marmură al Hanului şi cel din

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

et *accompagnée de notes* a lui Klaproth, apărută în 1833 şi care reia o traducere anterioară a lui Von Hammer din 1831, în *Bulletin de la Société de Géographie*; Yule a ales această versiune pentru pasajul despre palat: « du côté oriental de cette ville on construisit un palais appelé Leng-tin que le Kâan avait vu en songe et dont il avait retenu le plan. »[3] Dar în a doua — *L'Histoire des Mongols* a baronului Constantin d'Ohsson (Haga, 1834) — pasajul sună altfel: « Coubilaï s'était fait bâtir, à l'est de Caï-ping-fou, un palais nommé Lengten; mais à la suite d'un songe, il l'abandonna. »[4] Abia după abandonarea palatului Lengten, în urma unui vis, Hanul a poruncit construirea unui al doilea palat.

Textul persan al lui Rashid-ed-Din — *Djami-el-Tevarikh*, reprodus şi de Klaproth în caractere arabe, şi bazat pe relatarea vizirului de Ghazan Mahmud, deşi ambiguu în pasajul respectiv, are totuşi, potrivit lui Paul Bénichou, înţelesul dat de baronul d'Ohsson: Lengten este construit, Hanul are un vis, Lengten e părăsit. *(« tark girifteh »* este expresia persană ambiguă — aproximativ: « a începe abandonarea »). Oricum, nici vorbă de un palat construit după un plan visat şi memorat, ci doar de un *al doilea* palat. În schimb, dacă lacul de sub temeliile palatului apare la d'Ohsson, Klaproth vorbeşte doar de o cîmpie asanată de unde au ţîşnit cu timpul noi izvoare.

Deci fascinanta coincidenţă se datora unei greşeli de traducere. În această formă, seria miraculoasă prevăzută de Borges devine eterogenă, formată din opere neterminate, ca palatul Lengten abandonat de Cubilai, sau poemul *Kubla Khan* întrerupt de Coleridge. Sau, de ce nu, ca palatul absurd descris de Borges însuşi în *El inmortal:* un palat aberant cu « coridoare fără ieşire, ferestre inaccesibile, uşi colosale dînd către o celulă ori un puţ, scări inversate cu treptele şi balustrada

---

cuvinte al poetului. Primul, creaţie a unui demiurg nebun, anterior civilizaţiei şi Terrei însăşi, nu numai că le-a inspirat pe celelalte două, conform schemei:

Zeu	Arhetip
↙ ↘	↙ ↘
împărat → poet	materie → spirit

dar a determinat şi relaţia univocă de la opera concretă la cea abstractă, de la palatul real la cel din poem, printr-un salt temporal de peste 6 secole. Există aici din nou dorinţa borgesiană obsesivă de a nega timpul: « Am întrezărit o dezminţire a timpului, în care nici eu nu cred, dar care mă vizitează regulat, noaptea şi în amurgul obosit, cu forţa iluzorie a unei axiome » *(« Nueva refutacion del tiempo »)*, dorinţă cu originea în idealismul lui Berkeley sau Hume. (« Eul — spune Hume — poate fi considerat ca o sumă de percepţii diferite ce se succed cu o rapiditate inimaginabilă. De aici — negarea noţiunii metafizice de eu »).

Mai mult decît atît, iraţionalitatea arhetipului determină caracterul arbitrar, incomplet şi incoerent al fenomenelor din lumea creată, răul şi contradicţia ce fac parte integrantă din Univers. « Împăratul muştelor » — echivalentul organic al aceluiaşi principiu monstruos, guvernează şi anorganicul, mineralul univers borgesian. Pentru că, de fapt, palatul e mai mult decît un arhetip demiurgic, el este universul însuşi (« Casa e de mărimea lumii; mai bine zis, este lumea » — *Casa lui Asterion.* Şi în cele din urmă, el — palatul, universul — se dovedeşte a nu fi altceva decît un imens labirint. Tot aşa cum în poem rîul sacru Alph şerpuieşte 5 mile printr-un labirint de grădini (« Five miles meandering with a mazy motion »), cu pomi

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

întoarse în jos.» Monstruos rezultat al hazardului, himericul edificiu e doar reflectarea grotească a unui univers incomprehensibil; contemplarea sa îndelungată devine insuportabilă. Tot așa cum în poem visul e pîndit de coșmar și cei ce ar vedea palatul construit în aer de către poet ar striga: «Beware ! /Weave a circle round him thrice / And close your eyes with holy dread.»[6].

Dar incongruența celor trei palate, a căror falsă finalitate pare menită să detroneze realitatea în favoarea coșmarului, nu se oprește aici. Dacă s-ar opri, discuția ar fi întreruptă la jumătate, ca și palatul, iar Paul Benichou ar avea dreptate să conchidă că într-un univers haotic și absurd nu se petrece nici o singură minune. Lucrurile n-ar avea nici un sens profund—afară poate doar de absurdul însuși. Adevărul despre Hanul Kubla, dezbrăcat de ambiguitate, ar părea să permită doar acea uimire provocată de non-semnificația lucrurilor.

Însă o demitizare oprită la jumătate nu poate fi convertită în mit. Avem nevoie de a doua jumătate. Ei bine, constatăm că nu doar unul din termenii coincidenței este inexact, ci amîndoi.

Într-adevăr, întregul secol 19 și o mare parte din secolul 20 a considerat *Kubla Khan* un fragment creat în vis. J. Livingston Lowes are o convingere de nezdruncinat că așa stau lucrurile. *A Critical History of English Poetry* (1946) de Grierson și Smith oferă o interpretare tipică: «*Kubla Khan* a fost compus într-un somn provocat de un ‚analgezic', avînd toate caracteristicile unui vis: asociație liberă și incoerență. Deși scurt, deraiază înainte de sfîrșit: ‚fecioara abisiniană' n-are nimic de a face cu subiectul» (p. 341).

O mare parte din faima poemului se datorează presupusei sale geneze miraculoase. Nota care îl introduce e citată mereu în studiile dedicate procesului

---

și rîulețe sinuoase «sinous rills»), imgine a paradisului, pentru a se prăbuși apoi în infernul Oceanului mort. Dar indiferent dacă războiul profețit în poem de vocile ancestrale reprezintă ori nu pierderea paradisului plasat de Milton în Etiopia (House), dacă Alph este Nilul și Muntele Abora — Amara, sau nu, lăsînd la o parte interpretarea sexuală a poemului (Knight), el poate fi interpretat și ca o afirmare triumfătoare a potențialităților poeziei.

[6] Asta de dragul coerenței argumentării. Dar, pentru simetrie, se poate pe de altă parte observa că atît palatul real cît și cele două — căci de fapt sînt două — palate din poem *sînt, totuși, legate, într-un fel sau altul de niște vise*. Și atunci ambiguitatea este reîntronată. De aceea, pentru a reda echivocității semnificația, iată două parabole complementare, ca și cele două culturi (occidentală și orientală) cărora le aparțin și ele, ca și cele două personaje — împăratul chinez și poetul englez. Una este a lui Coleridge însuși: un om visează că se află în paradis și că acolo i se dă ca dovadă o floare. Cînd se trezește, în mînă ține o floare. Ei, bine? Cealaltă, aparținînd filosofului Daoist din sec. IV î.e.n., Chuang Tzu, e de fapt de inspirație buddhistă: un om visează că e fluture; cînd se trezește nu știe dacă e un om care a visat că e fluture, sau un fluture care visează că e om.

[7] «Ca și pentru Coleridge, la Borges credința poetică ține de o puternică aparență de veridicitate, capabilă să provoace o încetare spontană a îndoielii. Astfel, arta ne poate face părtași la absolut.» (Monegal)

Și abia acum ne putem da seama că de fapt *Kubla Khan* e într-adevăr un poem despre absolut și despre fascinația pe care el o exercită asupra artistului în ipostaza sa demiurgică. Abia acum se poate justifica motto-ul acestei lucrări, prima propoziție din *Parabola palatului*, în care găsim o altă interpretare posibilă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

creator ca exemplu de poem provenit direct şi integral din subconştientul artistului, fără ca el să intervină prelucrîndu-l. Relatarea lui Coleridge e atît de amănunţită încît pare plauzibilă — cu toate că e greu de înţeles cum un poem atît de cizelat putea fi compus în somn. De altfel nici nu se cunoaşte vreun alt caz similar în istoria literaturii. Greu se ţin minte mai mult de cîteva cuvinte dintr-un vis — nu fac excepţie nici celelalte vise pe care Coleridge şi le-a consemnat. Cu atît mai puţin 53 de versuri !

Şi totuşi, cînd Elisabeth Schneider, în *Coleridge, Opium and Kubla Khan* (1953), a atacat pentru prima oară convingerea generală că poemul a fost scris în vis, a provocat proteste de genul: « Coleridge e micşorat . . . făcut să pară un mincinos neruşinat, aproape patologic ». Şi opinia încă predomină.

Cu toate acestea, n-ar fi singurul caz în care Coleridge ar pretinde în mod fals sau exagerat că îşi crează poemele în mod spontan, aproape involuntar. Astfel, *Religious Musings*, la care a lucrat doi ani, este prezentat ca rodul inspiraţiei unei seri — cea de Crăciun a lui 1794. *To a Friend, Ode to the Departing Year, Hymn Before Sunrise, The Pains of Sleep*, sînt doar cîteva exemple de exagerări ori modificări ale datei şi circumstanţelor creaţiei, pentru a da impresia că posedă acel dar al poeziei în egală măsură cu Wordsworth, « dispreţuitorul carnetelor de însemnări », pentru care poezia era revărsare spontană de sentimente intense. Neîncrezător în sine, umilit de permanenta comparaţie cu prietenul său Wordsworth, Coleridge îşi disimulează sursele de inspiraţie, neagă influenţele, susţine creaţia spontană — ba chiar onirică — deşi structura sa diferită îl face să-şi elaboreze îndelung poemele. Aşadar, Coleridge nu era psihologic incapabil să inventeze o poveste ca cea care introduce poemul *Kubla Khan*.

— deşi indirectă — a poemului: Împăratul Galben (numit în altă parte şi Fiul Cerului, în mod evident un împărat chinez), într-o zi, arată palatul său poetului. Ambiguitatea începe de la primul cuvînt: « Ziua aceea », întrucît se dovedeşte pe parcurs că alaiul imperial călătoreşte de fapt multe zile şi nopţi. Poate că « ziua aceea » este acel « illo tempore » mitic în care se petrec evenimentele genezei, ipoteză confirmată de ultima propoziţie şi de alte elemente din text. Palatul imperial se dovedeşte a fi o infinită grădină vrăjită, labirintică şi paradisiacă, în care se succed alei circulare, oglinzi, turnuri multicolore, trepte, biblioteci şi clepsidre. Aşadar, din nou ideea obsedantă că paradisul este un labirint infinit, o grădină cu jocuri de apă şi fîntîni, ca şi în *Kubla Khan*. Nu lipseşte nici rîul sacru (Alph?) ce străbate grădina şi pe care cortegiul imperial îl traversează în bărci de santal. Ca şi în parabola lui Chuang Tzu, sau în cea a lui Coleridge, şi aici realul se confundă cu visul, nefiind de fapt altceva decît una dintre configuraţiile posibile ale visului. Şi tot ca în poem, există şi aici două palate: unul, palatul propriu zis, paradisul, universul însuşi, aparţine Împăratului (divinităţii?), tot aşa cum în poem el aparţinea Hanului (să nu uităm, şi el Împărat Chinez !). Celălalt, alcătuit din cuvinte, un vers sau chiar dintr-un singur cuvînt, aparţine Poetului, şi nu este doar un poem, un text în care se oglindeşte palatul real « întreg şi minuţios, cu fiecare porţelan strălucitor şi fiecare desen de pe fiecare porţelan, penumbrele şi luminile amurgurilor şi fiecare clipă blestemată sau fericită a glorioaselor dinastii de muritori, zei şi dragoni care îl locuiseră din trecutul nesfîrşit »; mai mult decît o reflectare a universului, *poemul este chiar Palatul, Universul însuşi*. « Mi-ai furat Palatul ! », exclamă Împăratul, tot aşa cum ar striga cei ce ar auzi recitat poemul prin care naratorul din *Kubla Khan* ar construi în aer palatul însorit şi peşterile de gheaţă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Dar, lăsînd la o parte incongruențele din relatare (cine putea prescrie un ‚analgezic' într-o fermă izolată? cum ajunsese acolo o carte atît de voluminoasă și rară ca *Purchas His Pilgrims* ediția din 1614? etc), ori întrebări ca de exemplu de ce poemul nu este menționat niciodată, nicăieri înainte de 1816, dovada că relatarea lui Coleridge este inexactă o constituie descoperirea în 1934 a « Manuscrisului Crewe ». Pe baza variantelor la *Kubla Khan* scrise înainte de 1816, Norman Fruman dovedește că poemul în forma finală n-a fost dictat lui Coleridge în vis, nici scris fără senzația ori conștiința efortului. Nu cuvintele poemului, ci cel mult imaginile lui pot avea o sursă onirică — dar acest fapt nu mai are valoare poetică, ci cel mult una psihanalitică.

Poemul este deci doar *indirect* rezultatul unui vis, tot așa cum palatul lui Cubilai este doar *indirect* legat de un vis. Așadar demitizarea e acum completă; din coincidența care l-a fascinat pe Borges nu mai rămîne nimic. [6] Sau aproape nimic. Pentru că abia acum putem deduce o guvernare secretă a lucrurilor tocmai din lipsa lor aparentă de semnificație profundă. Abia atunci cînd ne eliberăm pe deplin de prejudecata că miraculosul trebuie să fie spectaculos ori paradoxal, înțelegem că de fapt lumea întreagă e un miracol.

Și abia după ce înțelegem că nu e nevoie neapărat ca opera să fie rezultatul unei magii divine explicite, putem să ne minunăm într-adevăr în fața magiei oricărei Creații. Abia desființînd miracolul îl instaurăm cu adevărat. Iar cînd vom avea această iluminare, se va spune despre noi:

«For he on honey dew has fed
And drunk the milk of Paradise» [7]

(« I would build that dome in air / That sunny dome, those caves of ice ! / And all who heard should see them there / And all should cry: Beware ! Bware ! » Pentru că în lume nu pot coexista două lucruri echivalente. Articularea cuvîntului ocult abolește obiectul pe care îl desemnează: orice nume are puterea magică de a evoca sau de a înlocui obiectul numit. Cu alte cuvinte, se postulează identitatea semnificantului cu semnificatul. E adevărat, nu o identitate formală ci una de conținut, suficientă însă pentru a justifica interfungibilitatea lor, perfecta lor sinonimie în plan ontologic. Ceea ce revine la a spune că poemul, opera de artă verbală substituie și anulează lumea obiectivă, recreînd-o din cuvinte. Tot așa cum, în momentul Creațiunii, Universul a fost creat prin cuvînt, logos, la fel fiecare poem reinstituie o realitate. În final, Poetul, ca sclav al Împăratului, e decapitat, iar textul poemului, cuvîntul sacru e pierdut pentru totdeauna. Așa e și firesc, întrucît el a devenit lumea, iar regăsirea lui ar însemna abolirea acestei lumi. La fel cum nu poate fi regăsită viziunea lui Coleridge despre Muntele Abora din cîntecul fecioarei abisiniene. Nouăsprezece ani (din 1797 pînă în 1816) a încercat Coleridge să întrevadă iar acea efemeră imagine a paradisului, pentru a-și putea continua poemul — pe care l-a considerat mereu un simplu fragment. Dar nu a reușit și pentru acest motiv a trebuit să se resemneze cu forma sa fragmentară, justificînd-o (și îmbogățindu-i semnificația) prin originea sa transcendentă. Deoarece « esența temperamentului lui Coleridge a fost întotdeauna platonică, mistică și mitologizantă, el fiind atras mereu către idealul unei realități transcedente tot atît de puternic ca Platon sau Toma d'Aquino ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cronologie (parţială)

> Au ştiut-o zeloşii discipoli ai lui Pythagora:
> Aştrii şi oamenii revin ciclic.
>
> BORGES, *Noaptea ciclică*

1280—1295 — Hanul Cubilai, nepot al lui Gingis Han, este primul împărat al Chinei din Dinastia Yuan (Mongolă) — 1280—1368.

1284 — Împăratul are un vis şi cere nepalezului Anico (celebru prin construirea « Pagodei de Aur » din Tibet) să-i înalţe un palat la Chang-tou, la est de munţii King-gan, nord-vest de Pekin.

1298 — Marco Polo îşi povesteşte călătoria (Cap. « Cuvînt despre Ciandu şi despre minunatul palat al Marelui Han »).

sec. XIV Istoricul persan Fadl Allah Rashid-ed-Din scrie *Djamiel-Tevarikh* după relatarea vizirului de Ghazan Mahmud, descendent direct din Cubilai.

1577—1626 — trăieşte Samuel Purchas, B.D.

1614 *Hakluytus Posthumus, or Purchas. His Pilgrims, Contayning a History of the Worlde in Sea Voyages and Lande Travells by Englishmen and Others;* descrierea palatului în vol. XI cap. 4.

1797 — Coleridge visează şi scrie *Kubla Khan* (sau aşa pretinde în nota ce însoţeşte poemul).

1816 — apare *Kubla Khan.*

1824 — *L'Histoire des Mongols* (trad. din persană; fără textul lui Rashid-ed-Din), Paris; fără autor.

1831 — Von Hammer, *La Chine sous la dynastie mongole* (trad. din persană) în *Bulletin de la Société de Géographie* no. 98 (descrierea p. 269).

1833 — Klaproth, *Description de la Chine sous le règne de la dynastie mongole, traduite du persan et accompagnée de notes,* în. *Nouveau Journal Asiatique,* série II vol. 11 (palatul descris la p. 349).

1834 — Baronul Constantin d'Ohsson publică *L'Histoire des Mongols* (trad din persană), a 2-a ediţie, Haga-Amsterdam (vol. 2, p. 636).

1866 — *Cathay and the Way Thither* (trad. din fr.) de Sir Henry Yule, Londra (vol. 2 p. 253), reeditat în 1913 de H. Cordier (vol. 3 p. 107).

1875 — S. W. Bushell, *Notes on the Mongolian Capital of Shangtu,* Londra, în *Journal of the Royal Asiatic Society, new series,* (vol. 7 p. 334).

1911 — apare *Djami-el-Tevarikh,* Leyde, London, ed. Blocket, în *E.J.W. Gibb Memorial Series,* (vol. 18—2, p. 464).

1925 — Lawrence Impey, *Shangtu, the Summer Capital of Kubla Khan,* New York, în *Geographical Review* vol. 15, p. 591.

1927 — J. Livingston Lowes, *The Way to Xanadu.*

1934 — descoperirea Manuscrisului Crewe (aflat un timp la R. Southey).

1952 — Borges, *Otras Inquisiciones* (*El sueño de Coleridge*), Buenos Aires

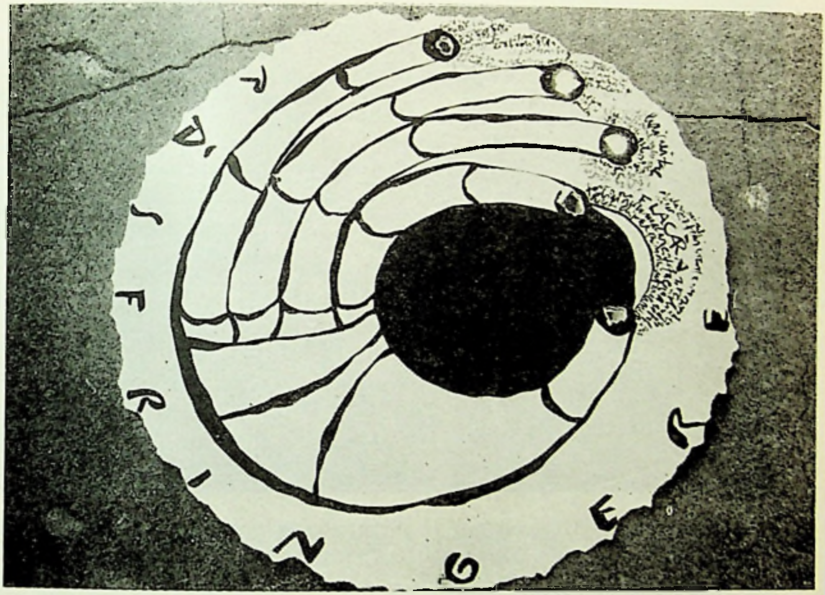
1953 — Elisabeth Schneider, *Coleridge, Opium and Kubla Khan.*

1962 — British Museum achiziţionează Manuscrisul Crewe.

1984 — Palatul şi Poemul . . .

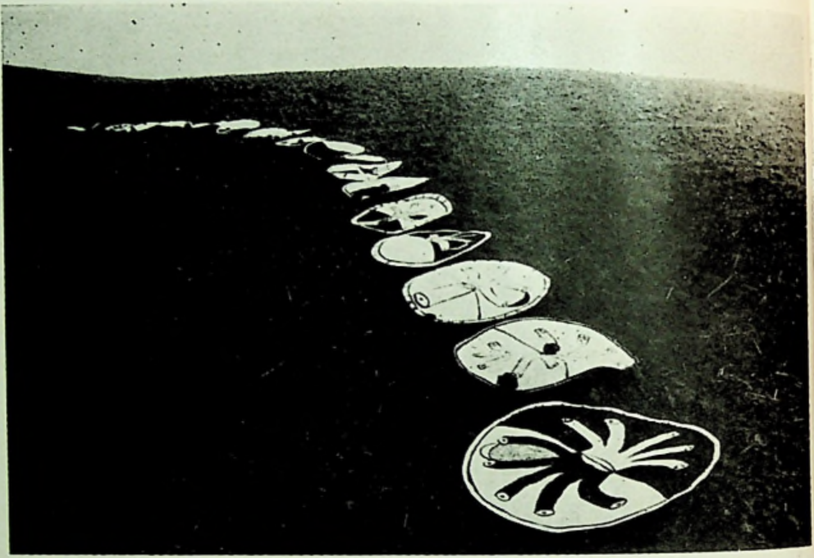
@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

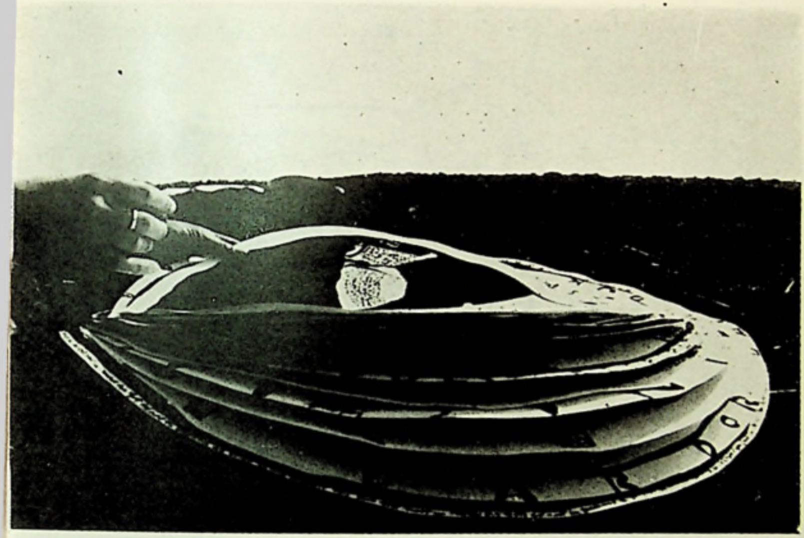


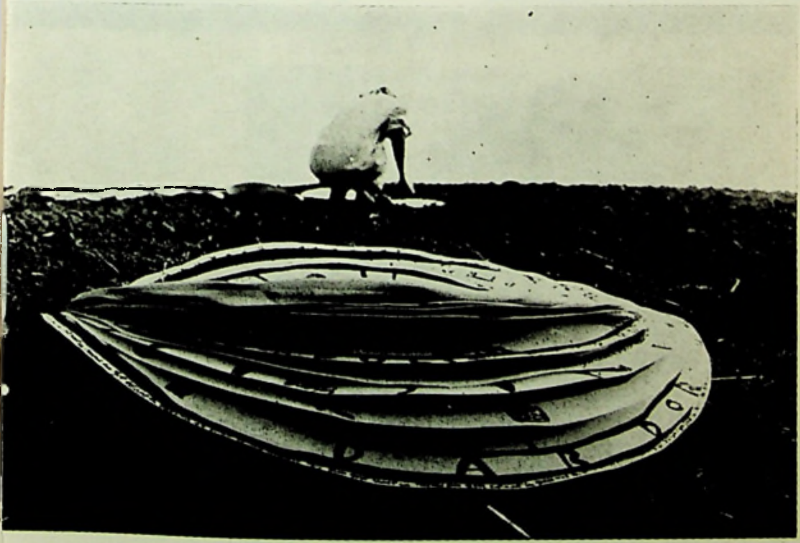
TANGAJ ŞI RĂSFRÎNGERI, itinerariul spaţial conceput de Gerendi-Găină Aniko, scoate cartea din finitudinea ei rectangulară, purtînd-o spre o nouă existenţă, simbolic giratorie. Ieşită în largul cîmpurilor, himera borgesiană a devenit prilej de *acţiune*, incitantă şi tonică.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

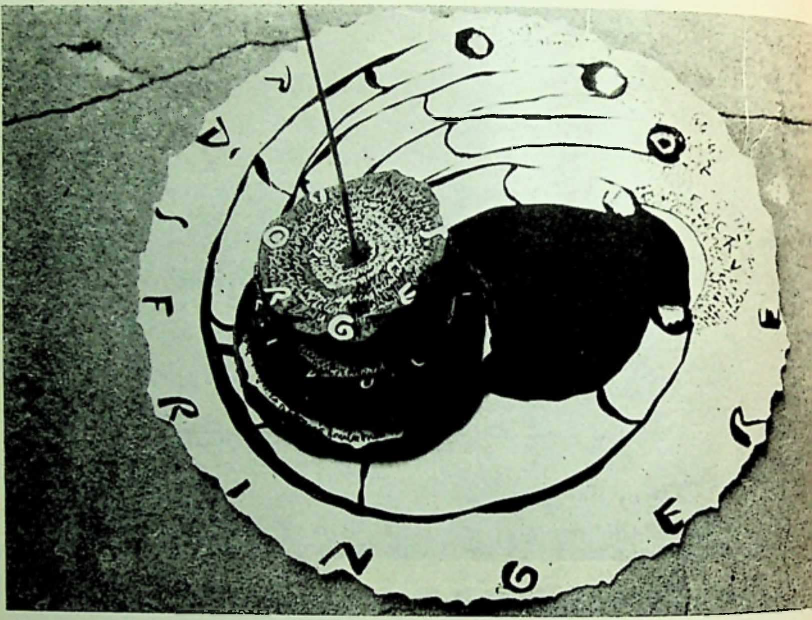


@Asociația Ziariștilor Independenți din România





@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Şapte poeme despre oglinzi

LAWRENCE DURRELL
LOUIS MACNEICE
EDWIN MUIR
SYLVIA PLATH
THOM GUNN
MARTIN BOOTH

În româneşte de MIRCEA CĂRTĂRESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LAWRENCE DURRELL

JE EST UN AUTRE

El este omul care însemnează-n carnet,
Observatorul cu jobenul negru,
Cu faţa ascunsă sub bor.
În trei oraşe europene
M-a urmărit cum îl urmăream.

La un colţ de stradă în Buda şi-apoi
Lîngă biroul portuar o ochire
A dispariţiei cozilor hainei lui
Dădea aceeaşi spionată iluminare,
Acelaşi nod în gît.

O nouă-ntîlnire a fost lîngă Sena
Cu apele o podea mişcătoare de stele.
Cînd am ajuns la poartă deja dispăruse
Dar fumega pe macadam
Una din ţigările lui negre.

Întîlnirea pe scara întunecată
Unde curentul vuia ca un miraj,
Trădarea ei, sărutările ei,
El a fost martor a tot: cît de des
L-am auzit hohotind în camera de alături !

Acum se uită la mine, pe cînd trudesc în noapte
Să moşesc un poem; ochii lui
Reflectă boala lui De Nerval:
O, n-are rost să-ntrebi în casa asta
Oglinzile, deghizamentului lui impenetrabil.

DESPRE OGLINZI

Tu dusă, oglinzile toate întoarse
Zac vuind în casa goală,
Îşi îndoiesc efortul de a nega
Imaginea apoasă a feţelor elocvente.

Şi Fortunatus avea o oglindă
Care l-a înnebunit cînd a crăpat;.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Adormiţii în dormitorul lor de sticlă
Au tresărit şi-au oftat, dar nu s-au trezit.

Astfel că timpul ciopîrţit nu va mai sîngera
Ci va curge ca un refuz în ceasurile
De pe zidul ospiciilor, din biblioteci şi barăci,
Nu bătînd clipa, ci ucigînd.

Oglinzile s-au lăsat de băut ca şi lacurile:
(odată rezumau copilăria dragostei)
Şi dînd pe dinafară, împrăştiindu-se, înghiţind
Ca lumina apelor, arată o faţă întoarsă,

Cum în capsula ochiului uman
Văzut din infinit, capătul rămas liber al timpului,
un bărbat şi-o femeie zăcînd, năuciţi de soare,
Într-o vie albastră lîngă marea latină

Se-mbibă fiecare în mintea celuilalt
Ca fitilele lămpilor, inhalînd un ulei de aur.

LOUIS MACNEICE

REFLECTĂRI

Oglinda de deasupra căminului meu reflectă odaia
Reflectată-n ferestrele mele; privesc noaptea-n oglindă
Şi văd două odăi, prima unde stînga e dreapta
Şi-a doua, din fereastra reflectată, corectă,
Dar stau acolo în spatele spatelui meu. Lustra
Apare-ntreită-n oglinda mea, de două ori în fereastră.
Focul din oglindă împinge două odăi în fereastră,
Focul din fereastră împinge-o odaie în josul terasei.
Odaia mea reală-i strivită între halucinaţiile
Nopţii, luminii şi sticlei, şi-n ambele direcţii
Dincolo şi prin reflectări poţi vedea felinarele străzii,
Odaia de dincolo de poartă, iar dincoace odăile mele
În care probabil va intra un taxi prin biblioteca
Unde nu-s cărţi pentru citit, şi dincolo de focul
Ce nu dă căldură dar pîlpîie lîngă biroul meu
La care nu scriu eu, căci eu nu-s stîngaci.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EDWIN MUIR

CELE TREI OGLINZI

Am privit în prima oglindă
Şi am văzut cîmpul fără de margini
Şi ca pietre sfărîmate în iarbă
Oraşele triste licărind, scînteind.
Viţa cu lemnul sucit
Mîzgălea cu mînie roca,
Steiurile munţilor erau ferecate
În mînie de neînţeles.
Drumurile de vînătoare se întindeau
Să ocolească dealul zburător
Să aducă acasă cariera de piatră.
Dar rădăcinile se-mpotriveau îndîrjit
Soarta cumplită durea,
Zidurile se strîmbau de suferinţă,
Orice cărare o lua pieziş,
Morţii stăteau strîmb în morminte.

Am privit în a doua oglindă
Şi am văzut prin răsucitul papirus
Cel nepătat de păcat
Şi nou pentru veşnicie
Tatăl şi mama şi copilul,
Casa cu singurul el copac,
Patul şi podeaua şi crucea
Şi morţii adormiţi sub movilă.
Dar mica lamă şi frunza
Se-ncovoiau de-o lege furioasă
Spre formele teroarei şi oftării,
De-o lege cîmpul era sfîrtecat
Şi crăpătura despica podeaua,
Copilul liniştit în jocul lui
Se schimba de cum intra pe uşă,
Schimbate erau casa şi copacul,
Schimbaţi cei morţi de sub movilă,
Pentru că binele şi răul zac
În dragoste şi suferinţă înculate.

Dac-aş privi în a treia oglindă
Aş vedea răul şi binele
Stînd unul lîngă altul
Într-o pădure eternă,
Regele înţelept în siguranţă pe tronul său,
Răzvrătitul îndemnînd la răscoală,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Şi fiecare atît de fireşti
Crescuţi adînc în locurile lor
Că dincolo ar fi de dorinţă şi îndoială.
De-aş putea privi aş vedea
Casa lumii deschisă larg
Milioane, milioane de camere
Şi pretutindeni iutele zeu
Arzînd vioi în muncă şi odihnă,
Pacea siluetelor tremurătoare
Tranchilizate în aer,
Unduind de la răsărit la opus,
Şi tu şi eu însumi acolo.

SILVIA PLATH

OGLINDĂ

Sînt de argint şi exactă. Nu am prejudecăţi.
Orice văd, înghit imediat
Aşa cum e, ne-nceţoşat de dragoste sau repulsie.
Nu sînt crudă, ci doar adevărată —
Ochiul unui mic zeu, în patru colţuri.
Aproape tot timpul mă gîndesc la zidul opus.
Este roz, cu picăţele. L-am privit atît de mult
Că-l cred o parte din inima mea. Dar el pîlpîie.

Acum sînt un lac. O femeie se apleacă peste mine.
Cerîndu-mi să-i spun cine e cu adevărat.
Apoi se-ntoarce spre acei mincinoşi: lumînările sau luna.
Îi văd spatele şi i-l reflect cu credinţă.
Mă răsplăteşte cu lacrimi şi cu agitarea mîinilor.
Sînt importantă pentru ea. Ea vine şi pleacă.
În fiecare dimineaţă faţa ei înlocuieşte întunericul.
În mine a înnecat o fată tînără şi din mine se ridică o femeie bătrînă
Înspre ea, zi după zi, ca un peşte hidos.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

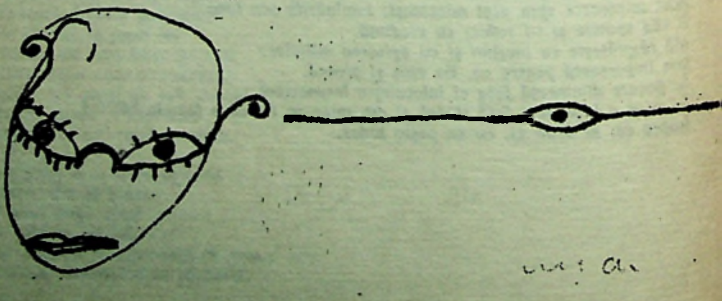
THOM GUNN

OGLINDĂ

Îndepărtat, trăieşte acum într-o minusculă sticlă
Încremenit ca de-o vrajă pentru totdeauna la un singur stadiu de creştere
Copacii sînt înfrunziţi iar copiii cît ţine ziua
Rîd în continuul mers fără efort
Spre ascunzişurile din capătul ierbii,
Iar păsările descriu mari perspective în cîntec.

Încă mai ţin Paradisul în zidul grădinii mele.
Nu am pierdut inocenţa, vai, nu inocenţa
Ci o fină, dură nestatornicie care se putea fixa
Asupra oricărei noutăţi căutate
de minte, de simţuri, totul fiind recompensa
Ce închide lădiţa cu scule pentru lădiţa cu trucuri.

Acum chiar eu sînt grădinarul, şi ştiu,
Deşi sînt liber să părăsesc cărarea şi să rup



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Coapte din ram roşul şi galbenul
Că sînt aici responsabil cu ordinea
(Cît timp le trebuie fructelor să crească
Şi cît munceşti să cureţi patul florilor).

Ud florile cu grijă, dar las
Păsările să ciugulească din măr şi din pară,
Nu folosesc foarfecele sau grebla
Nu leg ramurile căzute
Las buruienile să crească şi-mi folosesc timpul liber
Lenevind pe cîmpuri sau lîngă lac.

Manualele de grădinărit se-ncruntă la neglijenţa asta,
Dar riscurile sînt justificate de vreme.
De ce-ar avea nevoie florile decît de apă?
Mă bucur de verde înainte să-ngălbenească
Şi nu-mi pasă dacă ţăranii mă bănuiesc
Că las turnurile mele verzi în paragină.

Mă văd pe mine însumi într-o oglindă
Înrămat de copaci umbroşi şi plini de cîntec
Şi fructe remarcate doar cînd te bucuri de ele;
O scot din buzunar şi privesc în ea îndelung
Uitînd în bucuria mea
Cum vagabondez din oraş în oraş, descurajat, hulit, fără slujbă.

Fakir străbătător de spaţii, ochi aţintit spre un niciunde, al mirajului perseverent, — în cărţile desenate de DAN PERJOVSCHI, urma insidioasă a lui Klee captează himere macedonskiene.

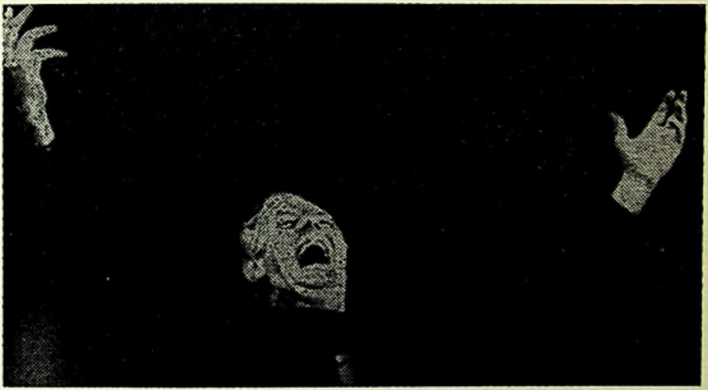
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARTIN BOOTH

DARE DE SEAMĂ CĂTRE SUPRAVIEȚUITORI

Prieteni,
e adevărat. El pur și simplu s-a ridicat de pe scaun
și a pășit în oglindă. L-am văzut cum intră. A
fost atît de ușor, de parcă ar fi știut drumul;
și,
pe cînd îl priveam,
s-a pierdut în fundal ca și cînd ar fi fost
dincolo de oglindă, nu în ea.
Nu s-a uitat înapoi, n-a făcut cu mîna,
Pur și simplu s-a ridicat de pe scaun
și a pășit firesc în oglindă.
L-am strigat; nu a părut să audă.
L-am strigat iar; nu a răspuns
pînă cînd n-a ajuns la copaci.
Apoi s-a întors și a făcut cu mîna aproape regește
și a vorbit, de foarte departe, dar părea să fie
lîngă mine, chiar lîngă mine.
Prieteni,
el a trimis un ultim mesaj. A spus încet:
— Veți arde. Va veni o zi
cînd copacii vor lua foc de la sine, apa din lac
se va aprinde ca petrolul, florile vor fumega ca zdrențele inflamate
păsările vor pîlpîi ca flăcările, iarba va exploda
ca praful de pușcă, mult praf de pușcă.
— Nu veți fi cruțați, Charles, Amanda, Elisabeth.
— Părul vostru va izbucni în flăcări, ochii voștri
se vor topi, degetele se vor lăți, mințile vor exploda
în arșiță, în duhoare de carne arsă.
Prieteni,
nu mint, nu inventez, nu născocesc; acestea au fost
chiar cuvintele lui: sînt gravate în mintea mea.
Apoi el s-a întors și a intrat într-o pădure. E cea
care se vede prin fereastră; dacă vă-ntoarceți
puteți s-o vedeți. Peste lac și pășune.
Prieteni,
eu am spus întotdeauna
că ar fi trebuit să-i dăm foc. Căci el nu era
el însuși.
Amanda, explică inspectorului
cum a murit.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Dario Fo într-un exercițiu scenic

O incitație perpetuă

SHAKESPEARE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FLORIAN POTRA

«Hamlet» în cheie inversă

DARIO FO

ELISABETA—din întîmplare o femeie

MARIN SORESCU

Vărul Shakespeare

Coz Shakespeare (english version Radu R. Șerban)

Caramitru—Hamlet

ADINA DARIAN

Teatrul britanic în stagiune continuă

LUDMILA PATLANJOGLU

DEBORAH WARNER

Teatru de scenograf, de regizor sau de actor

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FLORIAN POTRA

« Hamlet » în cheie inversă

Dă-i omului o mască şi el îţi va spune adevărul.
WILDE

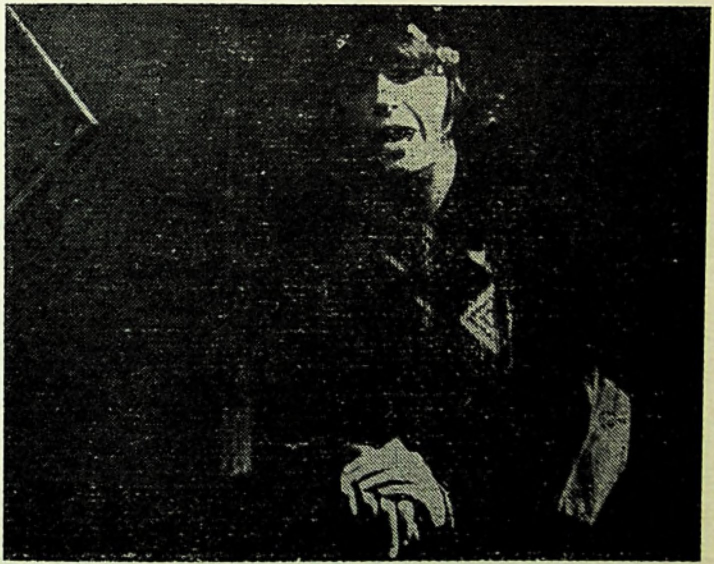
Într-un caiet din vara lui 1986, « Ridotto », revista Societăţii italiene a autorilor dramatici (SIAD),publică încă în primele pagini o secţiune intitulată « Discurs despre satiră », în care — foarte pe scurt — trei oameni de teatru fac elogiul satirei, « categorie a spiritului ». Punctul de plecare, mărturisit sau nu, în toate cele trei intervenţii e că satira pare din ce în ce mai ameninţată cu pieirea, fie pentru că e sufocată de concepţiile represive ale autorităţilor, fie pentru că tocmai aceste autorităţi sunt atît de ridicole şi de fărîmicioase încît taie orice posibilitate de critică prin sarcasm: « Laşule ! Tu ucizi un mort ! », citează foiletonistic Silvano Ambrogi (autorul *Birocratosaurilor*, comedie reprezentată şi la Naţionalul din Iaşi, în anii

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

'60) şi continuă: « Cînd, pînă la urmă, Regele e într-un mod atît de explicit Bufon, Bufonul nu mai are săgeţi de lansat în ţintă. Gîndiţi-vă la norul radioactiv. Dacă oamenii de ştiinţă anunţă (cu toată seriozitatea) că nu e indicat să se bea apă din băltoace şi şanţuri, de parcă acesta ar fi obiceiul cel mai răspîndit de pe Terra, înţelegeţi de ce satiricul nu mai are nimic de spus. Poate doar să ia notiţe, să se transforme în arhivist ». Şi toate acestea în Italia, acolo unde s-a născut satira şi unde « bietul » Quintilian, precizează Ambrogi, apucase să proclame: « Satura tota nostra est » ! Mai optimist se arată, în schimb, Antonio Nediani, şi mai dialectic, cu condiţia de a se respecta premisa interdependenţei artă-libertate: « Acesta ar fi momentul să se susţină că — în artă — omul afirmă acea libertate de care viaţa îl frustrează încontinuu. . . . după cum — de altfel — nu poate să existe artă fără libertate ». Neniani nu l-a citit, poate, pe Lukács, dar ajunge pe căi proprii la concluziile filosofului: « Un vis de libertate, iluzoriu? Da, dar un vis necesar, pentru că — în el — omul imaginează ceea ce ar vrea, înfrumuseţează ceea ce întîmpină dificultăţi ca să fie frumos, se uşurează de ceea ce nu îi e îngăduit nicicînd să se uşureze. Dar în această intensă, pasionată imaginare a iluzoriului, omul conferă concreteţe — imaginativă, dacă vrem — lucrurilor la care aspiră în mod ideal, definind însă această aspiraţie prin linii din ce în ce mai raţionale; iar o atare raţionalitate se coace pînă cînd ajunge să propună — ea însăşi — noi, concrete şi mai înaintate realităţi (. . .) Adevărul e că arta-teatru, în propriile ei propuneri de fantezie, sugerează şi un « cum trebuie să fim » care pregăteşte noi moduri de a fi: la fel ca ştiinţa şi tehnologia. Prin urmare, arta-teatru, precum ştiinţa, încredinţîndu-se propriei libertăţi ideatice, împinge lumea înainte în măsura — tocmai — în care. . . . progresul nu e decît descoperire şi experimentare progresivă a libertăţii. De unde — şi nu se putea altfel — nevoia de satiră. Satira nu e decît reacţie liberă şi zeflemitoare la dezarmoniile realului. O descriere accentuată a « negativului » pentru a-i exalta, cu credinţă entuziastă, « pozitivul » specular, răsfrînt în oglindă ». În sfîrşit, Roberto Mazzucco (cunoscut şi el cititorilor « Secolului 20 »), evocînd « oţetul italic », *italum acetum*, şi tradiţia « giullarilor », subliniază faptul că trăim « timpuri de decadenţă intelectuală, de structuri care se destramă, de valori care dispar. Şi, prin urmare, timpuri de derizIune, de transgresiune, de satiră », şi încheie într-o viziune istoristă: « Umorismul însoţeşte o clasă în ascensiune — vezi secolul al XIX-lea —, parodia urmăreşte moleşirea componentelor sociale şi neputinţa lor, dar numai satira e cea care stigmatizează, arde, înfierează şi ne determină să gîndim. Trăim timpuri de satiră. La muncă, dar ».

« Satira e eficace şi înţeleasă pentru că adună laolaltă spiritul plebeu şi cultura », ne mai reaminteşte Mazzucco, înlesnind fără să vrea sau dimpotrivă vrînd, tranziţia spre următoarea rubrică a revistei, « Ridotto Testi » (texte de piese), al cărei spaţiu e ocupat de o comedie a lui Dario Fo, *Dio li fa e poi li accoppa* (Dumnezeu îi face şi pe urmă le dă la cap), satiră piperată a răpirilor şi asasinatelor plătite (politice, teroriste, mafiote), la ordinea zilei în Italia. Într-adevăr, o posibilă — deşi nu completă — definiţie de dat vocaţiei satirice a lui Fo cuprinde fără îndoială tocmai « accesibilitatea » (popularitatea) sensurilor şi tîlcurilor, drenată de subtile filtre culturale. Pentru a obţine, însă, o imagine mai amplă şi mai completă a personalităţii artistice — de creator şi de interpret — a lui Fo e neapărat nevoie să se ţină seama de alţi doi factori, decisivi: pe de o parte, « legătura vie, mulată în realitatea de toate zilele » cu *politica*, pentru ca teatrul să se transforme într-un instrument de comunicare, comentare şi denunţare a vieţii private şi publice — în aspecte concrete, mărunt existenţiale, ca şi în noduri « istorice » — şi, pe de altă parte, aprofundarea maximă a tehnicii scenice (vorbire, gestualitate, mişcare), însuşirea fără reziduuri a brechtienei « ştiinţe artizanale a teatrului », impregnarea expresiei

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România



Franca Rame.

literar/scenice cu datele celei mai serioase profesionalităţi, inclusiv capacitatea fantastică a improvizaţiei, în tradiţia «commediei dell'arte», adusă la zi. În acest sens, simpla invocare a unor titluri de piese are darul de a configura crezul militant, «naţional popular», al autorului: *Settimo: ruba un po' meno* (Porunca a şaptea: fură ceva mai puţin, 1964), *L'operaio conosce trecento parole, il padrone mille: per questo lui è il padrone* (Muncitorul cunoaşte trei sute de cuvinte, patronul o mie: de aceea el e patronul, 1969), *Morte accidentale di un anarchico* (Moarte accidentală a unui anarhist, 1970), *Tutti uniti, tutti insieme... ma scusa, quello non è il padrone ?* (Toţi uniţi, toţi împreună... pardon, dumnealui nu cumva e patronul?, 1971), *Pum, pum: chi è ? La polizia !* (Bum, bum: cine-i? Poliţia!, 1972), *Tutta casa letto e chiesa* (Toată casa, pat şi biserică, în colaborare cu Franca Rame, 1977), la care se adaugă altele, mai puţin străvezii, dar nu mai puţin polemic semnificative, cum sunt *La signora è da buttare* (Doamna e de aruncat, 1967), *Mistero buffo* (Mister buf, 1969), *Non si paga, non si paga !* (Nu se plăteşte, nu se plăteşte ! 1974) sau *Storia della tigre ed altre storie* (Povestea tigrului şi alte poveşti, 1979).

Fireşte, toate aceste scrieri sunt direct condiţionate de modalitatea personală, singulară, de a gîndi şi face artă (scenică) a lui Fo, şi nu vor lipsi, desigur, profeţiile

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

unor critici care vor decreta — ca şi în cazul lui Pirandello sau al lui Eduardo De Filippo — anularea teatrului lui Fo o dată cu dispariţia fizică a actorului-autor şi chiar cu aceea a companiei acestuia, « La Comune », bazată pe consorţiul cu Franca Rame, actriţă, soţie şi, în ultimii ani, co-autoare de texte. Că o asemenea ipoteză nu rămîne viabilă este demonstrat încă de pe acum de « traductibilitatea » lucrărilor lui Fo, pînă şi a celor dialectale (ca *Misterul buf* sau ca pateticul monolog *Medeea umbră*, adică pus în gura unei ţărănci din Umbria). Pe de altă parte, dramaturgia lui Fo — după epuizarea unor faze experimentale — dă semne tot mai vădite de « clasicizare », de aşternere în matca unei expresivităţi mai apropiate de tradiţia « înaltă », chiar dacă nu se lasă ferecată în canoane, păstrîndu-şi — oricît de elaborate — spontaneitatea şi dezinvoltura începuturilor. Aşa se explică, bunăoară, conduita şi tonurile din *Quasi per caso una donna: Elisabetta* (Elisabeta: din întîmplare o femeie, 1984), unde motive shakespeareene se întîlnesc cu *grammelot*-ul tradiţiei satirice populare engleze (echivalentă a « commediei dell'arte »), pigmentate cu aluzii « anacronice » la evenimente şi moravuri contemporane nouă.

Dar Dario Fo mai viu ca oricînd, abia a împlinit 60 de ani, e în plină maturitate, culegînd roadele unei experienţe politice şi culturale îndelungate, deloc ferită de vicisitudini şi de dureroase expuneri la persoana întîi, dar nici ocolită de recunoaşteri entuziaste şi de elogii măgulitoare, cum s-a întîmplat de curînd cu ocazia primului, mereu amînatului, turneu al perechii Fo-Rame în Statele Unite. De aceea, pentru cei care l-au văzut (şi eventual cunoscut personal) pe Dario Fo în actul întruchipării (şi simultan al explicării) propriului teatru e o datorie obligatorie să vorbească şi să scrie despre o asemenea unică, extraordinară, întîlnire. Un asemenea privilegiu l-am avut şi eu.

Dacă se admite că ar exista — şi astăzi — un prototip al actorului de teatru, desigur postromantic, postdecadentist, fără plete şi pelerină, fără poze emfatice şi inflexiuni ostentative ale vocii, dar cu o amprentă distinctă, totuşi, în vestimentaţie şi comportare, ca o marcă înregistrată a profesiunii — Dario Fo e cu totul străin de o asemenea fizionomie publicitar semnificativă. Înalt, zvelt, cărunt de cîţiva ani încoace (s-a născut în 1926), aproape imperceptibil dinţos, Fo are o figură comună şi poate trece cu uşurinţă drept avocat (unul care practică şi schiul), funcţionar, profesor de desen, inginer, medic sau chiar comis-voiajor. Aceasta înseamnă că întreaga sa zestre expresivă îşi are centrul în interiorul propriei persoane, de unde iradiază sub riguorosul control al unei inteligenţe şi al unei sensibilităţi teatrale disciplinate pînă la asceză, ceea ce face din corporalitatea actorului un instrument de interpretare stăpînit la perfecţiune, iar din gîndirea sa un exemplar act de cultură trăită. Şi de artă, se înţelege. Nu e prea greu de ghicit că Fo a fost influenţat, la început, de Brecht, învăţînd cum să-şi domine setul tehnic de mijloace şi procedee — pe scenă sau la masa de scris — şi depăşind repede pericolul autodogmatizării brechtiste, căreia îi propune, cum notează un spaniol, León Monleón, « o alternativă mult mai proaspătă, mai viscerală, încărcată de impulsuri provocatoare şi, în definitiv, mai mediteraneene şi latine ». Dar să nu mă las prea lesne furat de judecăţi generale, ci să descriu imediat itinerarul cunoaşterii, din partea mea, în două zile, a lui Dario Fo.

În iunie 1979, Institutul Dramei din Italia (IDI) şi Asociaţia sindicală a scriitorilor de teatru (ASST) au organizat la Roma un al II-lea Colocviu internaţional al traducătorilor europeni de teatru italian. Fără ca invitaţii străini să ştie, cu aceeaşi ocazie ASST şi-a ţinut, în paralel, şi adunarea de alegeri a noii conduceri: proaspăt reales ca preşedinte, Dario Fo a apărut într-o după amiază la lucrările Colocviului, ascultînd atent observaţiile, doleanţele, lamentele tălmăcitorilor. Prima impresie, după ce

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Franca Rame

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

l-am identificat la masa prezidiului, a fost — dincolo de înfățișarea aparent banală de care am amintit — cordialitatea: mulțumit, se vedea limpede, de reînnoirea investiturii (onorifice) votate unanim de colegii săi de breaslă, Fo ni se înfățișa ca o persoană educată și afabilă, zîmbitoare și disponibilă, și abia o vagă stricteţe a mișcărilor și, pe urmă, a vorbirii, lăsau să se presimtă încărcătura explozivă, incendiatoare, a celui mai slobod satiric al contemporaneității. Traducătorii — mai ales cei din țările non latine — loveau cu ciocane greoaie în nicovala limbii autorilor italieni a căror politețe față de public (dar și față de traducători, mai ales) consta în folosirea unui lexic și a unor structuri sintactice deseori influențate, la cei mai vii dintre ei, de dialect și de graiul regional, local. Se cerea elaborarea de dicționare speciale, ba chiar și de îndreptare pentru corecta înțelegere și interpretare a textelor. Fo i-a ascultat pe toți și după aceea s-a ridicat pentru a lămuri și recomanda cea mai adecvată atitudine de adoptat în activitatea translatorilor de literatură dramatică. Am reprodus esența acestei « prelegeri » — trădînd o certă propensiune spre pedagogie, ca și spre o gîndire autonomă asupra artei sale — la Colocviul național de traduceri din literatura universală din 1980: nu dialectele și graiurile se cuvine a fi studiate — în gramatici normative — de către tălmăcitori; ceea ce ei citesc în teatrul lui Goldoni, bunăoară, nu e venețiana propriu-zisă și nici în teatrul lui De Filippo — napoletana; de bună seamă, persistă în ele reminiscențe, elemente, sonuri, ritmuri din aceste dialecte, dar — scriitori autentici — ei își creează « propria » limbă, sunt autentici creatori de limbă (cum ar fi, la noi, Caragiale): așadar, cei care realizează versiuni în limbi străine ar face bine să cunoască nu atît venețiana sau napoletana, cît « limba lui Goldoni » și « limba lui Eduardo », ba chiar și limba fiecărei piese în parte.

Am descoperit, astfel, în Fo un intelectual de primă mărime și îmi închipui ce trebuie să fie « commedia dell'arte după Fo », mai exact *Istoria măștilor*, spectacolul, de fapt o « conferință ilustrată », cu care autorul-actor-pedagog a vizitat acum doi ani Anglia, la Festivalul de la Edinburgh. « Nu un spectacol — consemna Robert Page în « The Times » — ci miriade de spectacole: snopi de personaje ivite din cornul abundenței actorului (...) Masca, singură, e supărător de inertă, lipsită de viață, dar atunci cînd e însuflețită de cel care o poartă atrage asupră-și o magică putere primitivă. Fo își leagă tot timpul monologurile de politică și de tradițiile populare. A studiat ritmurile, dansurile și cîntecele meșteșugarilor și, incredibil, transformă mișcarea vîslirii unui gondolier în pavana de la curte, încununînd toate acestea printr-o promptă transferare a gesturilor muncitorilor de la o linie de montaj din uzină în rock'n'roll ». Iar Rosalind Carne, în « The Guardian », despre aceeași demonstrație: « Acest maestru de « bufonerie » ne arată toate trucurile meseriei sale. Îmbracă măștile de piele ale lui Zanni, Pantalone, Arlechin, și, de cum le schițează mișcările brațelor, un vîrtej de imagini dramatice țîșnește la suprafață. Nu e vorba doar de pura « commedia dell'arte », ci și de Goldoni, Shakespeare, Molière, operele lui Mozart și întreaga tradiție burlescă a teatrului popular ». Astfel, a fost natural ca modul în care Fo demonstrează cum gestualitatea lui Arlechin provine din mișcările gondolierilor și vîslașilor din laguna venețiană să fie socotit « unul dintre momentele cele mai interesante ale spectacolului celui mai sugestiv din săptămîna Festivalului » (Michael Ratcliffe, în « The Observer »).

Dar participanții la Colocviul roman din 1979 nu au fost nevoiți să aștepte turneele companiei lui Fo, fiindcă, nelăsîndu-se prea mult rugat, artistul i-a invitat pentru seara următoare la un recital extraordinar, oferit exclusiv în cinstea lor, cu concursul partenerei sale, Franca Rame. Într-adevăr, recitalul a fost extraordinar, absolut ieșit din comun. În una dintre sălile cele mai mari ale Romei, « Giulio Cesare », am asistat timp de aproape trei ore la un spectacol unic, nicicînd și nicăieri văzut și

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

auzit înainte. Începutul l-a făcut Franca Rame, cu un monolog din *Toată casă, pat şi biserică* (« O femeie singură »), satiră savuroasă a exploatării şi « alienării » femeii în familia mic burgheză de tradiţie apăsat masculinistă. După pauză, Fo, care pînă atunci fusese de faţă ca spectator, în rînd cu noi toţi, s-a urcat pe scenă în obişnuita lui « ţinută de stradă »: pantaloni de catifea neagră şi un maiou sportiv care să-i lase complet libere mişcările; singur şi necesar accesoriu, un microfon cu colier, petrecut în jurul gîtului, şi prelungit într-un cablu nesfîrşit îngăduind parcurgerea şi acoperirea fără poticneli a întregii imense scene. Această absenţă de « toaletă prealabilă », în cabină sau în culise, această organică « tranziţie » din stal în scenă subliniază nu numai radicalul antivedetism al lui Fo (sau propune un alt fel de vedetism, mai « democratic »?), ci, mai ales, voinţa sa programatică de a-şi « laiciza » profesiunea, asigurîndu-i un maximum de transparenţă în raport cu publicul. Aşadar, pe scena netedă şi vastă ca o esplanadă, Fo cu sine însuşi, în lumina brechtiană totală a rampei şi a sălii, neascuns de ambiguitatea metaforistă a vreunui efect de clarobscur. Cu o voce, de asemenea, « de stradă », îşi anunţă programul: va interpreta monologul *Povestea tigrului*, proaspăt creat (în 1979) după ce i-a ascultat trama, într-o piaţă din Shanghai, din gura unui « cantastorie », a unui « aed » chinez (în 1975). Dar Fo nu intră direct în monolog, ci îşi acordă răgazul unei « încălziri », umplut cu ceva ce s-ar putea chema o « informare politică » la zi. Aproape tot ceea ce am văzut şi auzit la jurnalele TV din ajun — evenimente şi personalităţi politice — e trecut în revistă de Fo, cu o repeziciune şi cu o eficacitate expresivă uluitoare, stupefiante. Cum? La modul parodiei? Da, şi la modul parodiei. Apelînd la pantomină? Evident. Recurgînd la imitaţii? Şi la imitaţii. Reproducînd pasaje din cuvîntări, declaraţii, interviuri, comentarii? Da, dar cu puţine vorbe rostite răspicat şi cu cele mai multe topite într-o păsărească de bîiguieli furate coloanei sonore a actualităţii, pe care tradiţia anglosaxonă a numit-o *grammelot* (pentru a mă face înţeles: cam ca în faimosul motiv al Titinei lui Charlot din *Timpuri noi*). În relatarea gazetărească a faptelor, Fo mizează pe metonimie şi stilizare. Asemănarea cu personajele evocate e sugerată prin cîte un singur element, considerat esenţial, « tipic », un *gag*: cutare papă (decedat) rîdea toată ziua la oglindă, cutare om politic, dimpotrivă, nu rîde niciodată, alt papă voiajează fără încetare, dar se loveşte cu capul de pragul de sus al uşii avionului şi aşa mai departe, în zece minute aflăm tot ce s-a petrecut în ultimele 24 de ore în Italia şi în lume: faptul nud şi comentariul de cuviinţă (dar nu şi cuviincios), la flacăra cînd fierbinte, cînd rece a satirei, deoarece satira nu se volatilizează în efemeride ziaristice, ci pătrunde în carnea faptelor şi răzbate relele societăţii pînă la os. Încă din acest inedit hors-d'œuvre, talentul lui Fo se proiectează uriaş pe fundalul scenei, ca al unui solist cu o prezenţă enormă, care îşi foloseşte vocea şi trupul înalt şi flexibil pentru a crea efecte de o mare comicitate barocă. În această rapidă mişcare a minţii, Fo, care l-a citit temeinic pe Gramsci, răspunde într-un fel foarte personal la întrebarea acestuia: « Cum să procedăm, aşadar, în studierea istoriei? Să ne oprim asupra faptelor bogate în consecinţe? Dar în clipa cînd iau naştere aceste fapte, cum să ştim noi cît de bogate în consecinţe vor fi ele, în viitor? ». Fo răspunde şi, cine ştie, « riscă » să « ghicească », să nimerească — dintr-o multitudine — şi pe cele bogate în consecinţe în viitor, sesizate pe loc, ca un trimis special al unei televiziuni independente. Dincolo, deci, de ideile şi impulsurile emotive stîrnite de tradiţionalul « cabaret politic ». Secretul lui Fo, al conduitei sale artistice, rezidă în profunda convingere că publicul (pe care-l invită să asiste la repetiţii), şi nu doar cel din Italia, e foarte însetat de politică: « Cînd atingi coarda potrivită, îţi dai seama că mulţi gîndesc ca tine ». »

Autorul *Misterului buf* modern a repetat această constatare şi în timpul unui recent turneu (triumfal) în Statele Unite, unde, la Washington, a intrat în scenă şi s-a

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

adresat pe nepusă masă spectatorilor, asumînd înfățișarea lui Ronald Reagan: « Cauza chiriașilor săraci vor face bine să o apere chiriașii mai puțin săraci. Ce manie e asta să recurgeți tot timpul la birocrați? Nu știți că birocrații au de lucru? Cît despre rest, nici o problemă, de rest mă îngrijesc eu... » Publicul înțelege din zbor și aplaudă. « Ce v-a apucat? Aplaudați? Nu vă dați seama că e președintele vostru? Rușine. Noi, italienii, îi respectăm mai mult pe președinți! » Aplauze înnoite. « Cînd am făcut scena cu Reagan — mărturisea Fo unui ziarist —, cu Reagan care (după gafa cu înfometații, care, zicea el, sunt înfometați numai pentru că nu se pricep să completeze formularele), vrînd să se încadreze în corul celor ce cîntă în toată țara, nu știe cuvintele și învîrte în mînă, ca un școlar, o foaie de hîrtie cu textul dar nici așa nu izbutește să cînte.... ei bine, în momentul acela teatrul s-a prăbușit sub tunetul aplauzelor! » Pe acest temei, « Washington Post » a scris că Fo e un geniu...

Și nu se strecoară, cred, nici o exagerare într-o astfel de definiție, de îndată ce mi-a răsărit și mie pe buze, după ce am văzut *Povestea tigrului*. La origine, am mai spus-o, e un basm chinez, o « baladă », țesută și îmbogățită treptat-treptat în timpul Marșului celui Lung al comuniștilor care a dus, în final, la crearea Republicii Populare Chineze. Un apolog, o alegorie al cărei erou, e, într-adevăr, un tigru, dar nu unul personificat, reprezentat simbolic printr-o siluetă umană: nu, Fo *este* însuși tigrul, acel tigru de legendă căruia luptătorii revoluționari îi cer ajutorul și el îi ajută, bătîndu-se eroic, cu toată forța, cu toată ființa lui felină. Înlesnită și de vitejia tigrului, victoria e cucerită, peste oameni și lucruri se așterne din nou pacea: dar unde mai poate fi de folos un tigru în timp de pace? Firește, numai la grădina zoologică, închis într-o cușcă. Fo e sublim, emoția pe care o provoacă e a celei mai înalte, nobile vibrații morale și politice și trebuie văzut, cu nodul în gît, cu cîtă conștiință de sine (nu instinct) tigrul său croiește rariști de panică în cîmpul dușmanilor, cu cîtă credință se leagă să stea de partea dreptății și a celor mulți și umiliți. « Toți avem cîte un tigru în noi — comenta mai tîrziu, în 1984, cronicarul lui « Diario 16 » din Madrid — iată mesajul pe care ni-l comunică Fo, dar această vietate este, în genere, instrumentalizată după bunul lor plac de către mandarini. Uneori, aceștia sunt interesați ca tigrul să coboare în arenă și să lupte, alteori le convine să rămînă închis în cuștile grădinii zoologice. Noroc că există tigri ca Dario Fo, cărora nu li se poate astupa gura cu călușul, deși sunt nevoiți să lucreze în această mare temniță de cristal care e teatrul ». Iar tigrul se plimbă nu numai în monologuri, ci și în comediile, în piesele, în dramele (camuflate) ale lui Fo, cu aceeași suplețe și energie.

Cultura, profesionalitatea întemeiată pe mijloace din ce în ce mai rafinate, capacitatea de originală invenție scenică (scris / vorbită), maturizarea felului de a fi și de a face teatru, fuziunea unor stiluri diverse (fără a produce hibrizi), l-au condus pe Dario Fo în direcția unei comportări de amprentă « clasică ». Aceasta e, cel puțin, impresia imediată pe care o lasă lectura comediei *Quasi per caso una donna: Elisabetta*. Autorul pleacă, de data aceasta, de la o intuiție fericită — verosimilă în plan dramatic, documentabilă și în plan istoric — pe cît de simplă, pe atît de eficace: *Hamlet* este, de fapt (pentru Elisabeta, regina Angliei), o piesă cu cheie nu doar pentru că Danemarca cea putredă e însăși Anglia domniei sale, ci îndeosebi pentru că, în realitate,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

și bazează formula metaforică pe o interschimbare de sexe, prin care dramaturgul o « îngînă », tocmai, o parodiază pe Elisabeta. Hamlet, ca femeie, e Elisabeta, curat Elisabeta, ei au frămîntări și biografii comune; Henric VIII, tatăl Elisabetei, nu e decît mama lui Hamlet, în timp ce Ana Boleyn, mama Elisabetei, este însuși tatăl lui Hamlet și așa mai departe. Pînă aici, desigur, avem un joc, un cadril amuzant, pe care de altfel îl și repetă, în piesa lui Fo, o Elisabetă domestică gata să ofere spectacolul unor ample pasaje din textul poetului. Shakespeare, prin urmare, devine în ochii Elisabetei un conspirator, aliat cu dușmanii organizați (sau « izolați ») ai puterii regale, și, de aici, întreaga succesiune de situații ambigue, viguros caligrafiate de Fo cu cerneala lui Shakespeare în « culori inverse » și « reliefuri comice », care fac din *Elisabeta: din întîmplare o femeie* un seducător pandant al problematismului din *Hamlet*, cu punctul arhimedic mutat de la Elsenor în londoneza Court of Saint James.

Ceea ce face deosebit de interesantă piesa lui Fo nu e, însă, după părerea mea, nici raportul polemic dintre putere și artă, nici chiar denunțarea — gravă — a disoluției Engliterei, ci restituirea speculară, prin reflex de « mirază », cum spune reginei un personaj, a unei mai fine interpretări de dat înseși tragediei shakespeareene, a cărei rescriere în palimpsest devine tragicomedia lui Fo. O interpretare — dintre miriadele de interpretări ce s-au dat și se mai pot încă da —, menită, în orice caz să depășească ipoteza/variantă oferită de Andrei Pleșu în cronica la *Hamletul* de la « Bulandra » (în « Arta », nr. 3/1986). « Care e în definitiv problema, lui [a lui Hamlet]? Incapacitatea de a trece de la *virtualitatea (mentală) a justiției*, la *actualitatea răzbunării* », e de părere Andrei Pleșu și conjectura sa, recunosc, o fi fost cîndva ispititoare. Numai că astăzi e verificat inexactă, inactuală, ca să folosesc terminologia eminentului critic de artă. « *Hamlet* ca tragedie a îndoielii sau, mai rău, a nehotărîrii nu poate fi justificat — scrie Gabriele Baldini în excelentul său *Manualetto shakespeariano* (Einaudi, Torino 1964), adăugînd: — am văzut cum Hamlet nu are deloc îndoieli asupra diagnosticului propriei boli, încît îi statornicește originea în frîngerea timpurilor; și că face să intre în acțiune toate mijloacele posibile pentru a repune ordine, cel puțin, în dezordinea daneză. După cum nu are Hamlet îndoieli, în sfîrșit, că dezordinea cea mai mare și iremediabilă e aceea, tocmai, a condiției umane ». Schema și funcția de *revenge tragedy* (tragedie a răzbunării), dragi lui Thomas Kyd, sunt îndeplinite: « ... la coborîrea ultimei cortine — precizează Baldini — trebuie să convenim că uzurparea tronului tatălui său a fost pedepsită prin uciderea de către Hamlet însuși, să nu uităm, a vinovatului, și că rușinea mamei a fost dată pe față, proclamată, și că ea, prin conștiința și recunoașterea propriei vini, a apucat pe drumul răscumpărării, al mîntuirii. În ceea ce privește dezordinea daneză, se pare că Hamlet a făcut tot ce i-a stat în putință, iar eforturile sale nu sunt prin nimic diminuate de împrejurarea că el nu le va putea culege roadele și că va trebui să le cedeze, ca moștenire, lui Fortinbras ».

Reprezentată între 1599 și 1601 la Londra, ca și în orașele universitare Oxford și Cambridge, tragedia lui Shakespeare apare tipărită, pentru prima oară, în 1603, adică în anul morții Elisabetei: în consecință, textul pe care îl citește și îl glosează

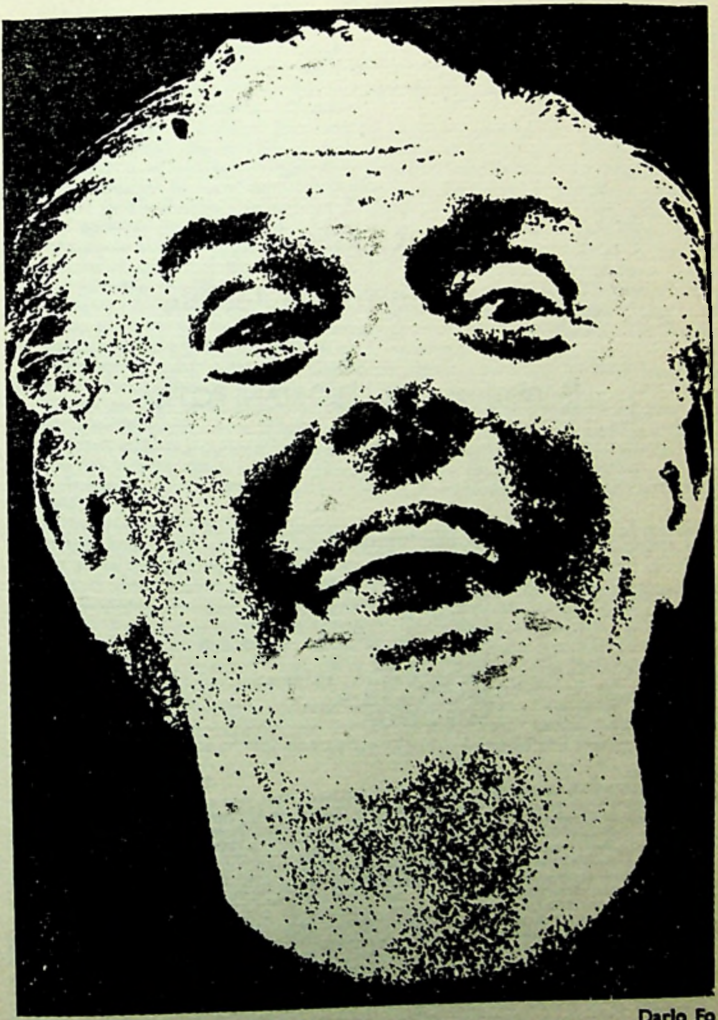
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

şi îl « joacă ») regina, cu asiduitate, în piesa lui Fo, trebuie să fi fost un exemplar scris de mînă, o copie pentru uzul actorilor. Pînă la prevestirea coborîrii lui Fortinbras, oricum, regina nu ar avea de ce să fie prea supărată pe Shakespeare: analogia dintre Fortinbras şi vărul Iacob de Scoţia, în schimb, e de natură să-i trezească bănuieli (chiar dacă, în piesa lui Fo, ele apar disimulate). Dar nici cu această observaţie nu am centrat amintitul problematism al lui Hamlet, văzut mai ales din unghiul subiectiv al Elisabetei. Femeie de o binecunoscută inteligenţă, « femeie-bărbat », aceasta intuieşte măcar, cu obidă, dacă nu chiar are revelaţia deplină, că *Hamlet* reprezintă un gest de trădare mai profund din partea lui Shakespeare: *Hamlet* marchează trecerea de la « elisabetism » la « iacobism », la o altă calitate umană. Fenomenul a fost scos în evidenţă cu multă acuitate de acelaşi Baldini: « Iacobismul lui Hamlet, ceea ce e totuna cu a spune actualitatea mereu recurentă a dramei, este cuprins, poate, în următoarele două constatări: ceva a fost violat în armonia naturii; omul nu mai e cel ce şi-a imaginat a fi cîndva. Şi, o dată cu această dezamăgitoare revelaţie, se anunţă şi cealaltă: timpurile ieşite din ţîţîni se destramă în corupţie făţişă; omul care s-a născut să o suporte e cu atît mai neputincios să-i pună stavilă, cu cît o cunoaşte mai bine, o experimentează înăuntrul său. Fiindcă omul iacobian e mai inteligent decît omul elisabetan: are urechea mai promptă, spiritul mai deschis şi mai dispus să accepte cunoaşterea. Hamlet e mai inteligent decît Richard II şi de aceea suferă mai mult, tot aşa cum Macbeth va fi mai nteligent decît ducele de Gloucester, care nu-şi cunoscuse turpitudinile decît într-o străluminare confuză. Căci dezvăluirea frîngerii integrităţii omului şi a naturii îi parvine lui Hamlet în aceeaşi clipă în care îi sunt dezvăluite, în toată grozăvia lor, mecanicele, lucioasele, strălucitoarele şi aridele aparaturi ale raţiunii sale ». E o demonstraţie, aceasta, a lui Baldini, care se ţine perfect în picioare, presupunînd, ca obligatorie, « istoricizarea fanteziei/imaginaţie » nu doar pentru poetul dramatic, ci şi pentru exeget, pentru critic.

Oricum, citită *şi* prin această grilă, comedia lui Dario Fo se îmbogăţeşte cu tîlcuri proaspete, neavute în vedere eventual nici de autor (care, sunt foarte sigur, l-a citit pe Gabriele Baldini). Dincoace de tîlcuirea aceasta, tot restul e scontat: Elisabeta îşi va organiza apoteoza — corsară — în discursul churchillian adresat marinei sale de piraţi, nu înainte, însă, de a suferi fizic, pe propria piele, chinurile (din dragoste) ale cosmeticării empirice recomandate de o Doftoroaie croită pe măsura năstruşnică a lui Fo-actorul.

Şi dacă jumătate din tragicomedia poliedricului om de teatru italian e scrisă în palimpsest pe pergamentul lui *Hamlet*, care, s-a observat, « din multe puncte de vedere, mai curînd, decît o dramă, reprezintă comentariul unei drame ce urmează a fi scrisă » !, cealaltă jumătate e « restaurată » prin agregarea de scheciuri — *lazzi* — proprii commediei dell'arte: ne aflăm, adică, la intersecţia culturii cu spiritul popular, simbioză ce defineşte însăşi esenţa satirei (cel puţin, a celei italiene). Fo este, într-o atare ipostază, cel mai strălucit autor satiric al Italiei, cel mai original şi, de departe, cel mai viu, şi mai ireverenţios.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România



Dario Fo

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DARIO FO

ELISABETA,
din întîmplare, o femeie

În românește de FLORIAN POTRA

Personajele:

ELISABETA I: regina Angliei
MARTA: guvernantă
EGERTON: ministru de justiție
BABA DOFTOROAIA: MAMONA
THOMAS: un tînăr
UN UCIGAȘ CU SIMBRIE
ȘEFUL STRĂJILOR
PATRU STRĂJI

Notă a traducătorului: La premiera absolută din 7 decembrie 1984, care a avut loc la Riccione, perso-
najul *Doftoroaia* a fost interpretat, în travesti, de către Dario Fo însuși (după cum Prologul a fost adăugat
de actorul-autor la Florența, în spectacolul din 13 decembrie 1984). Evident, rolul a fost gîndit și scris
pe potriva concepției despre teatru, a mijloacelor de expresie și a temperamentului lui Fo, « figură
polimorfă », cum l-a definit directorul Academiei de artă dramatică din Roma, criticul Ruggero
Jacobbi. Ce e caracteristic înainte de orice, în personajul *Doftoroaiei* ? De bună seamă, limba, expresia
verbală cu totul aparte. Guvernanta Reginei, Marta, vede această limbă ca pe un talmeș-balmeș de
graiuri și dialecte. Dar ceea ce în tradiția și chiar în mentalitatea actuală a teatrului italian apare per-
fect firesc, pentru traducător și, implicit, pentru publicul străin, în speță pentru cel românesc, se înfă-
țișează ca un ghem foarte greu de descîlcit. Cu atît mai greu, însă, pentru actor. Limba română, se
știe, nu are dialecte (cu excepția celor din afara teritoriului național), ceea ce reduce la jumătate, de
la bun început, șansele de fidelitate și expresivitate ale tălmăcirii. Ne stau la îndemînă, în schimb,
graiurile regionale și locale: pe acestea s-a bizuit și de ele s-a folosit traducătorul, apelînd atît la o
anumită tradiție literar-dramaturgică, teatrală, cît și la puținele sale contacte directe cu modurile de
vorbire din cele trei mari provincii istorice: Transilvania, Moldova și Muntenia /Oltenia. Versiunea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PROLOG

. . . Din întîmplare o femeie: Elisabeta, *piesa pe care o veţi vedea in seara aceasta, e un spectacol destul de elaborat, destul de construit, dar nu întru totul; în fiecare zi punem în discuţie pasaje întregi din text; am repetat şi astăzi. . . în fiecare zi transformăm, corectăm, ştergem şi adăugăm.*

Motivul pentru care ţin să fac acest soi de introducere-prolog astă-seară nu e un pretext de a povesti evenimentele groteşti ce se petrec în Italia — şi ar fi destul ca să ne prăpădim de ris, îndeosebi în legătură cu judecătorii arestaţi de colonei din jandarmerie, care sunt arestaţi, la rîndul lor, după zece minute, după cum se întîmplă şi ca judecătorul care tocmai instruia un proces să fie băgat la răcoare, unde se întîlneşte cu judecătorul anchetat pentru corupţie şi delapidare. . . O adunătură de judecători care se duc şi care se întorc: «Scuzaţi, dumneavoastră aţi intrat la pîrnaie ca să anchetaţi pe cineva sau vă aflaţi aici spre a rămîne şi a fi anchetat?» A devenit un lucru normal; cînd un judecător se înfăţişează în pragul unei puşcării nu se ştie niciodată dacă-i arestat sau arestant. Tot aşa cu poliţia: ieri am văzut la televiziune un jandarm care-l ţinea in cătuşe pe un civil. . . pe urmă am descoperit că el era cel încătuşat, iar încătuşatul de alături era un tip de la siguranţă care-l ducea la închisoare.

Trebşoare de felul acestora, îndeajuns de groteşti, aveau loc şi în epoca despre care vom povesti noi: în 1601, în Anglia.

Situaţia din anii aceia, în ceea ce priveşte Italia, era de o tristeţe incredibilă: pierdusem orice demnitate, orice libertate, orice autonomie. . . pieţele şi băncile se prăbuşeau; ciuma, mizeria şi persecuţiile religioase întregeau tabloul. Cît despre restul Europei, puterea cea mare se afla în mîinile Francezilor, ale Nemţilor, dar mai ales ale Englezilor şi ale Spaniolilor. Aceştia din urmă, pe deasupra, se răspîndiseră în cea mai mare parte a Italiei.

Anglia atinsese culmea prestigiului său, era în plină Renaştere. Timpuri fericite care văd pentru prima oară cum o regină dă numele unei mişcări culturale, mai mult, unei mişcări ştiinţifice şi filosofice: mă refer la aşa-numita perioadă elisabetană.

În acest spaţiu existau, în Anglia, peste două sute de autori foarte importanţi, printre care Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson, Ford (nu mai stau să-l înşir pe toţi). Ei nu se bucurau de o viaţă uşoară, unii au fost întemniţaţi, descoperindu-se că făceau o politică deşănţată; altora le-a fost distrus teatrul, dat pradă flăcărilor, iar alţii au sfîrşit pe rug sau cu căpăţîna retezată. Marlowe, o ştie toată lumea, a fost spintecat vertical, de sus pînă jos cu o lamă teribilă. . . nu dintr-o greşeală a călăului, ci aşa, manual, la modul gospodăresc, pe stradă, deoarece se părea că Marlowe — dar faptul e acum în afara oricărei îndoieli — a fost nici mai mult, nici mai puţin decît un informator al poliţiei secrete. Fusese racolat ca să raporteze despre mişcarea culturală şi a ideilor. Ne aflăm

---

finită e cel puţin discutabilă. Ea nu «face text», ci mai curînd, e o «propunere», o «ofertă», o «sugestie». Toate oneste, cred, de îndată ce reparcurg procesul intim de creaţie al lui Dario Fo; căci, dacă nici un alt actor italian nu-l va putea «reproduce» integral pe Fo-Doftoroaia, de bună seamă că nici un actor străin nu va putea face acest lucru. Şi aşa cum autorul Fo a ţinut să pună la dispoziţia actorului Fo un text ce trăieşte sub semnul spontaneităţii şi al culorilor pestriţe, proprii improvizaţiei, tot aşa actorul străin, actorul român, are dreptul de a se bucura de aceeaşi libertate şi dezinvoltură a expresiei.

Pe scurt: traducătorul oferă, pentru interpretarea Doftoroaiei, doar un «ghid», un «transparent», o «schemă» lingvistică pe care actorul este nu numai invitat, ci de-a dreptul obligat să o întregească, să o «umple» cu propria sa contribuţie. Iată o ocazie excelentă de licită, legitimă «colaborare cu autorul» (prin traducător, completîndu-l şi depăşindu-l pe traducător)! Altfel spus, actorul/actriţa va putea, cu cugetul împăcat, să «aducă rolul la el/ea», dar nu la un eventual manierism, la procedee, tehnici şi «cîrlige» generice, de «repertoriu», ci la însuşi fondul său lexical şi sintactic congenial, la propria sa experienţă de viaţă şi, bineînţeles, la capacitatea sa de invenţie verbală. Şi, tot bineînţeles pentru a nu produce situaţii stînjenitoare, de comun acord cu regizorul şi cu colegii de distribuţie.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

într-o epocă în care puterea descoperă că arta formează opinia publică; în special teatrul. Prin urmare, arta, teatrul devine obiect de administrat şi controlat.

Ia naştere în această perioadă tocmai — fapt mai puţin cunoscut — poliţia secretă din Anglia, « Intelligence Service », care va constitui, după cum ştiţi, exemplul de bază al tuturor poliţiilor secrete din lume... inclusiv a noastră, cea italiană, cu diferitele ei corpuri separate pe care le avem în număr de 275, cu fluctuaţii în cifre şi în consistenţă remarcabile, în fiece anotimp şi cu orice partid la putere: se duc, se întorc, dispar, reapar... Numai ministrul Andreotti e mereu acolo.

Se poate spune că totul, viaţa noastră, concepţia noastră despre Stat se nasc chiar atunci — vă aduceţi aminte de Thomas Morus şi, pe lîngă el, de celălalt om de stat şi filosof, Bacon? Oameni care au determinat actuala noastră conştiinţă despre stat şi despre politică, în bine şi în rău. Mă gîndesc la folosirea fără scrupul a legilor celor mai infame, la corupţie, la ipocrizie, la alianţe şi oportunisme, ca să nu mai pomenim de compromisurile cele mai obscure.

Un alt element important din istoria pe care o reprezentăm este, fără îndoială, primul personaj antagonist al Elisabetei Angliei, Maria Stuart.

Elisabeta, aşa cum o vom vedea de-a lungul spectacolului, era o femeie care — în materie de cruzime — nu se lăsa întrecută de nici un alt cap încoronat din Europa. După cum nu glumea cu actele de cruzime nici antagonista directă, Maria scoţiana, de care am amintit. Timp de optsprezece ani, Elisabeta a Angliei — dacă ţineţi minte — a păstrat-o prizonieră pe această Maria Stuart: regina roşcată şi palidă a Tudorilor era o persoană care lua lucrurile fără pripeală, pe îndelete, cumpănind temeinic ceea ce avea de făcut... pînă cînd, într-un sfîrşit, hotărî să-i taie capul.

Ştim cu toţii că pe vremea Elisabetei existau două regate: regatul Scoţiei şi regatul Angliei, net distincte. Dar s-a întîmplat ca tocmai după moartea Elisabetei, cele două naţiuni să se unească sub sceptrul unui urmaş: Iacob al Scoţiei, fiul Mariei. El a fost încoronat rege al ambelor naţiuni: Iacob I al Scoţiei şi Angliei... precum şi al Irlandei.

Unirea celor trei flamuri e foarte curioasă. Între Englezi şi Scoţieni s-a purtat o îndelungată discuţie, fiecare dintre ei pretinzînd ca propriul steag să reprezinte neatins noua noţiune... după aceea, însă, cuiva i-a venit ideea să încrucişeze însemnele celor două embleme, şi iată motivul pentru care briţii s-au pricopsit pînă în ziua de azi cu ciudata peltea a celor trei cruci una peste alta: cea a Irlandei, albă pe roşu, cea albastră de-a curmezişul, a Scoţiei (crucea sfîntului Andrei) şi, în sfîrşit, cea roşie pe fond alb, a Angliei.

Fapt şi mai curios e să aflăm că stindardul englez fusese cumpărat cu cîteva secole în urmă, cu sfîntul protector în anexă, adică sfîntul Gheorghe, direct de la Genovezi. Genovezii şi-au vîndut nemijlocit steagul — ăia şi-ar vinde şi părinţii, darmite steagul... — nu zic cu intenţii batjocoroase, dimpotrivă, îi găsesc pe liguri, în genere, inteligenţi, slobozi şi din cale afară de mucaliţi: au înţeles că o emblemă nu e ceva chiar atît de sfînt şi de important, pe cît lasă să se creadă tromboniştii scolastici. Aşa că, pe bună dreptate, de cum au mirosit afacerea, au şi vîndut, pe loc, flamura şi, o dată cu ea, şi sfîntul de garanţie a fabricii, fie şi cu riscul de a pierde patronajul pe care acesta îl asigura Genovei. Moaştele sfîntului, îmbălsămate, au fost expediate în Anglia cu ditamai corabia, inclusiv balaurul aferent. Era confecţia unei copii. Englezii aflară mai tîrziu, mulţumită unui edict al Vaticanului, că sfîntul Gheorghe nu a existat niciodată. Cred că decretul acesta a fost promulgat imediat după ce Vaticanul a prins de veste că Genovezii îşi vînduseră sfîntul la mezat... şi taman de atunci Genovezii trec drept escroci neguţători de sfinţi inexistenţi şi pe deasupra la preţ de speculă. S-a cercetat mai tîrziu ale cui erau moaştele şi acum cîţiva ani s-a descoperit că rămăşiţele mumificate ale sfîntului Gheorghe erau, de fapt, ale unui turc, un soldat ucis într-o acţiune de piraterie, şi că balaurul nu era decît un biet crocodil din valea Nilului...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Tot de pe vremea aceea, a Elisabetei, mai vreau să reamintesc războaiele religioase, fireşte cu relativul interes, de fond, arătat pentru teritorii şi căi de comunicaţie comercială. Protagoniştii acestor ciocniri erau, aproape totdeauna, Spania şi Anglia. Se ştie prea bine că Spania stăpînea pe atunci jumătate din lumea cunoscută: domnea în Africa, în aproape întreaga Americă, iar în Europa dădea pe din afară. Anglia îi era o vajnică rivală, care, pe deasupra, zădăra puţintel lumea întrucît practica războaie corsare, pirateresti: pe scurt, englezii organizau bande marine de asalt în scopul de a ataca navele tîlharilor, adică ale Spaniolilor, care la întoarcerea lor din operaţiile de jaf în lumea nouă erau luate în primire şi prădate de piraţii englezi. Aceştia, după ce îi ciomăgeau pe Spanioli, îi mai luau şi peste picior: « Ehei, tot ce aveţi aici e dobîndit prin furtişag. Mîna lui Dumnezeu v-a pedepsit. Noi suntem mîna lui Dumnezeu! » De multe ori am auzit povestindu-se despre asemenea vitejii nemaipomenite, despre Marina aceasta condusă de Drake şi de Hellington, mari piraţi englezi care, la un moment dat, au fost răsplătiţi de regina Elisabeta prin numirea lor ca amirali-şefi. Şi tot graţie acestor amirali, pungaşi, bandiţi, tîlhari de mare, Marina engleză a cîştigat prima strălucită biruinţă din istorie în dauna unei Marine extraordinare, cu mîndreţe de peste două sute de corăbii echipate de război, în faimoasa bătălie din vecinătatea coastei Cornwal, bătălie despre care va veni vorba şi în spectacolul nostru. Prin această bătălie, Spaniolii intenţionau să aşeze pe tronul Angliei chiar pe scoţianca Maria, ţinută prizonieră într-un turn din apropierea Londrei de către Elisabeta Engliterei.

Istoria pe care vrem să v-o povestim se desfăşoară şi se încheie în arcul a două zile, în 1601. E important să subliniem această dată, deoarece la numai doi ani după aceea, în 1603, regina moare, desigur în urma tragicelor fapte pe care vom încerca să vi le înfăţişăm pe scenă, răpusă de catastrofa de ea însăşi dezlănţuită. Elisabeta s-a îndrăgostit nebuneşte de un tînăr cu douăzeci şi cinci de ani mai tînăr decît ea, un anume conte de Essex. Acestui conte de Essex i s-au suit fumurile la cap. Favorit al reginei, a fost încărcat cu onoruri, sinecure şi, mai cu seamă, a parvenit la grade foarte înalte; cel de prim-amiral, egalînd de-a dreptul funcţia lui Drake. Tînărul, la un moment dat, militar fiind şi înzestrat cu un craniu aparte — eu nu mă prea pricep la cranii de militari, dar le bănuiesc lipsite de minima viteză de inteligenţă necesară — pierzînd privilegiile şi protecţia reginei, s-a năpustit vitejeşte împotriva ei, socotind că va izbuti să răstoarne întreaga situaţie militară şi politică în favoarea sa, în special prin dobîndirea de sprijin din partea tuturor grupurilor potrivnice reginei, punînd astfel mîna pe întreaga putere. Elisabeta, însă, îi va fi călăul. Comedia, vă spuneam, povesteşte aceste două zile tragice şi groteşti deopotrivă, între jocuri şi capcane urzite din umbră de Egerton, şeful poliţiei, şi de Bacon şi Cecil, cei doi gestionari oficiali ai maşinăriei statului.

A propos de poliţie, vă reamintesc că în Anglia a luat naştere tocmai în timpurile acelea un fenomen de mare actualitate: fenomenul aşa-zişilor « căiţi » sau « pocăiţi » . . . E un fapt istoric: Eduard al VII-lea, frate vitreg al reginei, a născocit această soluţie, care în Anglia a primit numele de « martorii coroanei ». Iată un exemplu apt să sublinieze că numeroase situaţii pe care le veţi vedea declanşîndu-se pe scenă nu sunt jocuri anacronice gratuite, ci repere logice şi verosimile ce se leagă întîmplător de realitatea italiană de toate zilele. Întîmplător — e un fel de a spune. . .

PARTEA ÎNTÎI

Elisabeta intră în întunericul unei încăperi vaste. Se întrezăreşte un pat în stil italian: un fel de dulap mare cu uşi perforate. Un cal mare de lemn, învelit în piele, şi un manechin portmantouri.

ELISABETA: Hei, în ce gaură v-aţi ascuns cu toţii. . . ? Nu trebuia să începem. . . *(se pomeneşte îmbrăţişînd manechinul)* Ce-o mai fi şi asta?. . . Marta, de ce ţineţi

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

totul închis? *(deschide un geam al ferestrei; un tăiş de lumină scoate la iveală manechinul îmbrăcat într-o rochie de ceremonie. Elisabeta scoate un țipăt)* Ahaaa ! Stuartă blestemată ! Pleacă de-aici ! Nu mi-e frică de tine. . . *(se îndreaptă spre draperia care se mişcă, se aruncă asupra ei, cu un pumnal în mînă)* Și nici de tine ! Te-am văzut. . . bastardule ! Bag frigarea-n tine ! *(afundă lama în draperie)*

MARTA: Ajutor ! Opreşte-te ! Elisabeta !

ELISABETA: Cine eşti? Ieşi de-acolo sau te omor !

MARTA *(intrînd în scenă)*: Eu sunt, Marta. . . ce te-a apucat?

ELISABETA: Marta? Şi ce făceai acolo înăuntru? Mă spionezi?

MARTA: Ce tot îndrugi? Te-am auzit strigînd. . . Ce s-a întîmplat? *(face să culiseze draperia; raza de lumină ce străbate încăperea nimerește din plin manechinul. Elisabeta scoate un nou țipăt).*

ELISABETA: Uite, uite-o acolo, acolo. . . Maria ! Ea e, fără cap !

MARTA: Nu, draga mea, nu e decît rochia ei. . . liniștește-te.

ELISABETA: Cine a adus-o aici şi cine a instalat-o pe manechin?

MARTA: Tu ai poruncit să fie scoasă din dulapurile ei. . . Voiai să faci un cadou . . . nu ştiu cui.

ELISABETA: Ia-o încet. Înainte de toate, am cerut să fie scoasă. . . ca să se aerisească şi-atît. . .

MARTA: E vorba de o neînțelegere, clar.

ELISABETA: Clar pe dracu' ! A fost aşezată dinadins acolo, pe manechin. . . fără cap. . . ca să mă lovească pe mine damblaua ! Cine a avut ideea asta minunată? Să fie adus aici !

MARTA: Prea bine. . . m-apuc imediat de treabă. . . adun toată servitorimea. . . o anchetă cum scrie la carte. Aşa, toată lumea o să ştie că regina e încă obsedată de năluca Mariei scoțianca.

ELISABETA: Eu nu sunt nicidecum şi nicidecît obsedată. . . mă doare-n cot !

MARTA: Bine, atunci dovedeşte că-i aşa. Potoleşte-te şi du-te la culcare. *(Dă să deschidă uşile patului)*

ELISABETA: Las-o moartă. Nu deschide patul.

MARTA *(şoptit)*: De ce? Ai vreun oaspete? Ăsta bărbat, dacă nu s-a trezit cu tot tămbălăul pe care l-ai făcut !

ELISABETA: Nu s-a trezit pentru că nu e. . . Nu e nimeni !

MARTA: Atunci, deschid?

ELISABETA: Nu ! Nu-mi place să se zgîiască ăia la mine.

MARTA: Doamne sfinte ! Bine. . . Eşti nesuferită în dimineața asta. Ce te-a apucat? Poftim. . . tot vînturîndu-te încoace şi-ncolo ai semănat pe jos o sumedenie de hîrtii. . . *(adună cîteva din acestea).*

ELISABETA: Ah, da. Dă-mi-le.

MARTA: Despre ce e vorba?

ELISABETA: Tu eşti cea care trebuie să mă lămurească despre ce e vorba: cine-i pocitania? Le scrie el, mîrşăviile astea, sau nu-i decît un paravan, un om de paie? De unde-şi culege informaţiile? N-am închis un ochi toată noaptea căutînd să înţeleg.

MARTA: Elisabeto, te liniştești odată sau ba? Eu sunt cea care nu mai înțeleg nimic. . . . Despre cine vorbeşti?

ELISABETA: Despre Shakespeare. Cine-o fi omul ăsta?

MARTA: Shakespeare? Iar Shakespeare? Ce ţi-a mai făcut?

ELISABETA: Ţi-am spus să te informezi, încă de-acum o lună. Vreau să citesc fiecare pagină pe care a scris-o. . . cîte din mascalţoneriile lui a reuşit să pună în scenă. . . cine-i tipăreşte lucrările. . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARTA *(arătînd foile de hîrtie abia adunate de pe jos)*: Şi tu, cu toate bătăile tale de cap realmente tragice, care te bîntuie între creştet şi coşul pieptului, îţi canoneşti sufletul cu melodramele astea de trei parale? Iartă-mă, dar asta-i curată obsesie.

ELISABETA: Ei, da... uşor de zis: Elisabeta e într-o ureche, are idei fixe! Dacă-i aşa, poftim... aruncă-ţi şi tu un ochi şi spune-mi dacă în Henric ăsta al IV-lea şi în Richard al treilea nu mă îngînă pe mine... viaţa mea, felul meu de a guverna...

MARTA: Dar nu el a născocit toate astea: sunt istorie.

ELISABETA: Bineînţeles, nu mă pot răfui cu istoria pe care a copiat-o după viaţa mea, dar vreau să-l iau de guler pentru că o pune în scenă ca pe o alegorie cît se poate de transparentă.

MARTA: Tu eşti şi o regină a închipuirilor, a fanteziilor!

ELISABETA: Fantezii, spui? Dar Hamletul ăsta nu e portretul meu leit, bucăţică ruptă din mine? Spune că nu-i aşa!

MARTA: Hamlet, portretul tău?

ELISABETA: Da... degeaba te uiţi la mine cu aerul ăsta zeflemitor. L-ai citit?

MARTA: Nu... abia dacă ştiu cîte ceva din subiect.

ELISABETA: Atunci, citeşte-l. Dar cu atenţie. Ai să găseşti acolo fraze de-ale mele ... sudalme şi deznădejdi de-ale mele... rostite aici, în odaia asta. De unde le-a aflat acest domn Shakespeare? Cine-i iscoada, aici, înăuntru?

MARTA: Ascultă, dacă te uiţi chiorîş la mine... spune-mi-o verde în faţă: pe loc îmi fac bocceluţa şi pe-aci mi-e drumul.

ELISABETA: Nu, Marta, tu nu... tu n-ai destulă fantezie ca să faci pe codoaşa.

MARTA: Mulţumesc. Oricum, dacă tu te-ai hotărî să urli ceva mai încet, aşa ca să nu te mai audă străjile de pe coridor, secretarii itineranţi, codoşii în trecere pe-aici şi cîte un flăcăiandru care şi-a făcut culcuş în patul tău.... *(arată batantele închise ale patului-baldachin)*

ELISABETA: Isprăveşte-odată, auzi?! Te dai şi tu acum cu gurile rele?

MARTA: Ce guri rele? Uiţi că eu îţi deretic patul în fiece dimineaţă? Oricum, dacă ţii neapărat să afli ce e dedesubtul spectacolelor ăstora, de ce nu-l întrebi pe şeful poliţiei tale?

ELISABETA: De ce? Unde-i Egerton?

MARTA: Aici, pe coridor, aşteaptă încă din zorii zilei. Dacă îngădui, îi spun să intre.

ELISABETA: Să intre? Ca să descopere ce fel de monstru sunt eu cînd mă scol din somn. În vecii vecilor! Doar o dată să se uite spionul ăsta la mine, şi mîine o să afle toată Londra cît de oribilă sunt în stare naturală.

MARTA: Bine, fie cum vrei tu. O să aştepte pînă cînd ai să fii restaurată. Îi spun să se întoarcă peste patru ore, după masă.

ELISABETA *(ironic-supărată)*: Ha, ha... dar ştii că ai haz? Spune-i să intre. Dar adu-mi întîi ceva să-mi aşez în faţă, ca barieră... Ba, mai bine nu, du-te, am eu grijă... ajunge să pun calul în mişcare. *(Împinge calul de lemn pe rotile şi-l aşază în mijlocul scenei, la rampă)*

MARTA *(în pragul uşii din stînga, după ce a făcut să culiseze o altă tapiserie)*: Poftiţi, Egerton, intraţi... Majestatea Sa vă aşteaptă.

Intră Egerton.

EGERTON: Mulţumesc. Bună dimineaţa, Alteţă... *(se uită împrejur)* Unde e?

ELISABETA: Aici sunt, în spate... în spatele calului. Te previn, Egerton, că dacă treci numai cu un milimetru de pieptarul animalului aici de faţă, încercînd să cercetezi cu privirea sau numai să-ţi arăţi vîrful nasului, îţi trag un glonţ drept

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

în ochiul tău de iscoadă. *(Scoate la iveală un pistol scurt, pe deasupra grumazului calului.)* Ei, ce mai vești-povești?

EGERTON: Majestate, sunt consternat, știu că sunteți supărată pe mine.

ELISABETA: Supărată e puțin spus, Egerton. Pronia cerească nu se mai îndură de mine!... Primo: de ce nu mi-ai dat nici un amănunt cu privire la dobitocul care a tras asupra mea de pe mal în timp ce mă aflam în barcă; nu știu dacă era un englez, un puritan, un papistaș sau un vînător care m-a luat drept o becațină... Secundo: stau și mă întreb și-acum după ce soi de îndreptar citiți voi textele care vi se supun spre aprobare la punerea în scenă a spectacolelor. Și dumneata s-ar zice că ești șeful lui Intelligence Service?! Al lui Imbecil Service.... ar trebui să ți se spună!

EGERTON: Doamnă, sunt dispus să suport orice injurie. Permiteți-mi, însă, să vă asigur că gîdele despre care e vorba a fost prins și a vorbit.

ELISABETA: Vorbit? Liber?

EGERTON: Da, sub tortură.

ELISABETA: Ah, numai la solicitare, adică.

EGERTON: Cert e că nu a reieșit nici o legătură cu contele de Essex.

ELISABETA: O spui ca să-mi faci plăcere... nu-i așa, Egerton?

EGERTON: Nu, Doamnă. E adevărul adevărat. E vorba de un fanatic, un nebun izolat.

ELISABETA: Cum izolat, din moment ce erau doi?

EGERTON: Da... doi nebuni izolați.

ELISABETA: Bine... în curînd o să se descopere că erau trei... patru... asociația națională a nebunilor izolați. Ce penibili și monotoni sunteți! Ori de cîte ori vă e teamă că se descoperă mandanții scîrboșeniilor de tot felul, dat fiind că sunt nume de vază, scoateți din mînecă refrenul ăsta imbecil cu nebunii izolați.

EGERTON: S-ar putea să aveți dreptate, Doamnă... suntem monotoni... Dar vă asigur că, în cazul acesta, contele de Essex nu e deloc amestecat.

ELISABETA: În acesta. Dar în alte cazuri sau afaceri este, nu-i așa? Atunci, dă-i drumul, vorbește.

EGERTON: Am impresia că s-a vîrît într-o operațiune cu adevărat nebunească.

ELISABETA: Așa? Iar dumneata, Egerton, dimpreună cu sfetnicii mei, gînguriți ca niște slabi de minte, îmi închipui.

EGERTON: Doamnă, vă rog... noi... fapt e că acest domn Conte se lasă instrumentalizat de o massă de smintiți, care sunt pe punctul de a-l convinge să organizeze o veritabilă răscoală populară cu sprijinul masiv al unei invazii.

ELISABETA: Sprijinul unei invazii — din partea cui? De unde?

EGERTON: Încearcă să-l implice pe vărul vostru, Regele Scoției.

ELISABETA: Pe Iacob?

EGERTON: Da, ca să intervină cu trupele sale și să-i sprijine în momentul cînd are să izbucnească răscoala.

ELISABETA: Nu, nu, nu pot fi atît de nătărăi... să judece cu curul...

MARTA: Haida-de, Elisabeto, ești totuși o doamnă, nu doar regină.

ELISABETA: Nu mă... și tu la cap! E cu neputință! Minciună! Dovezi, vreau dovezi!

EGERTON: Iată-le, doamnă. *(Scoate cîteva foi dintr-un plic și i le întinde, rămînînd mereu acoperit de cal)* Sunt misive scrise cu propria sa mînă de către contele de Essex.

ELISABETA: Ia' să le văd. *(Polițaiul abia dacă s-a aplecat puțin)* Fă bine, și rămîi la locul dumitale! *(se uită atent la foi, citește o scrisoare)* « Interveniți acum! Imediat! Cu greu se va mai ivi o situație atît de prielnică: populația e exasperată de criza ce ruinează întreaga Țară. Regina se bucură, încă, de oarecare prestigiu,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dar opinia consolidată e că acum se află total sub influența sfetnicilor săi, care, cu politica lor infamă, dau Anglia de rîpă ». *(ride).* Nu, categoric nu-i caligrafia lui. Plastografie grosolană. . . și nici limbajul nu-i al lui. . . nici pomeneală !

EGERTON: Exclus ! Curierul, care e omul nostru, ne-a asigurat că le-a primit chiar din mîinile lui.

ELISABETA: Sunt false am zis ! Sau nu cumva, Egerton, pui la îndoială cuvîntul meu față de cuvîntul unui trădător vîndut. . . care, de fapt, nu face jocul dumitale, ci pe acela al lui Iacob, tocmai ?

EGERTON: Doamne sfinte ! Desigur, cum să zic. . . mda, se poate controla, oricum.

ELISABETA: Bine zis ! Interogați-l, prin urmare, cum se cuvine, pe colaboratorul ăsta de încredere. . . Cîteva răsuciri de șurub nu strică niciodată unui spion.

EGERTON: Fără doar și poate. . . Am să vă raportez cît de curînd.

ELISABETA: Bravo, Egerton, dă-i zor. . . Executarea, imediat.

EGERTON: Cît mai imediat. *(salută)* Majestate. . . prea credinciosul vostru servitor. *(către Marta)* Doamnă Pyngkik. *(iese, uitîndu-și servieta pe un scaun).*

MARTA *(împingînd calul de lemn la locul lui)*: Iartă-mă Elisabeta, m-am uitat și eu, așa, în grabă, la scrisorile alea. . . dar m-a uimit îndărătnicia ta. . . N-ai chiar nici o îndoială ?

ELISABETA: Nu, sunt sigură.

MARTA: Zău ?

ELISABETA: Da, sunt absolut sigură că le-a scris el, Essex în persoană.

MARTA: Aha ! Și-atunci ?

ELISABETA: Ce să fac ? Să-l osîndesc la moarte ? Ce trebuie să fac ? Îl iubesc pe nefericitul ăsta. De altfel, ai spus și tu că Robert a luat-o razna din cauza mea.

MARTA: De acord, ocrotește-l, salvează-l ! Ești regină. Și mai ești și asul de cupă, și jolly-jocker. . . iar el nu e decît valetul de cupă. Dar ia seama: dacă valetului ăstuia îi ies la socoteală vreo două-trei poturi. . . s-ar putea întîmpla ca regele de pică Iacob să se trezească și să-și etaleze toți așii și toate atalele. . . . răzbunînd-o pe Maria dintr-o singură lovitură !

ELISABETA: Oho, ce repede alergi ! Uite, sunt aici și tremur toată. . . Știi ce-ți spun ? Dacă Essex ar fi atît de vrednic încît să-și joace bine partida, eu i-aș ieși în întîmpinare și l-aș sălta pe crupa calului meu. . . și aș face cu el turul orașului ! Numai că, din păcate, s-a înhăitat cu o bandă de imbecili, pe care Egerton și Cecil au împînzit-o cu infiltrați, spioni și provocatori. Iar bietul meu nătărău nici nu-și dă seama ! Ce-o fi crezînd că realizează ? Mameluc cu capu-n nori ! N-a înțeles nimic. Astă-noapte a pus la cale o lovitură.

MARTA: Cine, Essex și. . . ai săi ?

ELISABETA: Da, cu o gloată de cincizeci de haidamaci a atacat arsenalul Bătrînilor Consuli.

MARTA: Armureria Master ? A înnebunit ? Cu ditamai garnizoana baricadată acolo ? Cine știe ce măcel s-o fi încins. . . ?

ELISABETA: Nu te-ncinge tu,. . . măcelul a avut loc. . . dar în dauna alor noștri. . . jumătate de garnizoană e făcută praf.

MARTA: Cum așa ? Ce s-a întîmplat ?

ELISABETA: O stratagemă destul de ingenioasă, trebuie să recunosc: Essex și banda lui s-au împărțit în două grupuri și s-au ciocnit între ele, cu mare tărăboi, la intrarea în Arsenal. Unul dintre grupuri țipa: « Ajutor ! Coborîți ! Essex e aici ! Ajutați-ne să-l prindem ! » Străjile care se aflau pe metereze au înghițit nada și au coborît în stradă. Pac ! S-au pomenit. . . călcați în picioare și legați fedeleș. Netezindu-și calea, ticăloșii au intrat în arsenal și l-au curățat de muschete, spade, halebarde, pînă și de opt bombarde !

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARTA: Formidabil! Vreau să zic... mda, ce mai... frumoasă lovitură pentru nelegiuiţii ăia.
ELISABETA: Gîngureşti? Uite la ea... faci pe grozava şi pe dura, dar pînă la urmă ţii şi tu cu fantele de inimă, hai?
MARTA: Nu, să ne-nţelegem... eu aplaudam doar inteligenţa...
ELISABETA: Inteligenţa cui? A lui Essex? N-a fost cîtuşi de puţin ideea lui. El are un dovleac atît de gol încît dacă-i răsare în el vreo idee, aia moare acolo de singurătate. Şi-apoi, uiţi de Egerton şi de infiltraţii lui.
MARTA: Aşa-i, bineînţeles că Egerton cunoştea intenţia lui Essex de a scoate armele din Master-Palace.
ELISABETA: Evident! Dar i-a lăsat să lucreze în tihnă. La cărţi, fazanii trebuie lăsaţi totdeauna să cîştige primele trei manşe, ca să le poţi da, pe urmă, mai tare la cap. Cecil, iubitul meu sfetnic... Bacon... Leslyl şi aşa mai departe, aproape toţi Lorzii Coroanei, vor să mă pedepsească şi pe mine. Nu-mi vor ierta niciodată că l-am copleşit pe băiat cu decoraţii, cu funcţii şi întreprinderi... Cînd mă gîndesc la obrăznicia celui care a strigat la mine: « Într-o bună zi o să vă treziţi că punem şaua pe Domnia Voastră, Robert de Essex! Ca pe o junincă! »
MARTA: Cine şi-a permis aşa ceva?
ELISABETA: Cecil... sfetnicul meu, iar eu l-am scuipat drept în faţă... înţelegi.
MARTA: Nu!
ELISABETA: Ba da. L-am scuipat sub ochii a patru Lorzi ai Coroanei... şi pe urmă i-am dat afară pe toţi, drăcuindu-i.
MARTA: E limpede că acum vor să ţi-o plătească.
ELISABETA: O să-mi aducă pe o tipsie capul lui, ca pe al lui Ioan Botezătorul. Oh, dragul meu Robert! Măcar de i-aş putea vorbi, nesăbuitul!
MARTA: I-am vorbit eu.
ELISABETA: Tu? Cînd?
MARTA: Acum trei zile. M-am dus la el. Dar să fie clar: am făcut-o numai şi numai pentru tine. Te-am auzit plîngînd toată noaptea... îl strigai pe nume....
ELISABETA: Bine, bine... şi cum de te-a primit şi te-a ascultat?
MARTA: Am scornit o poveste.
ELISABETA: Ce poveste?
MARTA: Îţi spun dacă-mi promiţi că nu te burzuluieşti... promiţi?
ELISABETA: Promit, dă-i drumul.
MARTA: I-am spus că tu m-ai trimis.
ELISABETA: Oh, rufă ce eşti... paceaură...
MARTA: Ho! Mi-ai promis: pe cuvînt de regină.
ELISABETA: Mă doare-n cot... am să-ţi crăp...
MARTA: Te linişteşte, Elisabeto! Robert de Essex nu m-a crezut... E din nou furios pe tine... Zice că l-ai umilit de faţă cu toată lumea... Tare-aş vrea să ştiu ce i-ai spus atît de jignitor?
ELISABETA: Mda, i-am spus cam aşa: întreţinut şi cocotă masculină.
MARTA: Cocotă? Ai înnebunit?
ELISABETA: Da, numai că el mi-a şoptit cu un zîmbet de mitocan şi tîmpit că mă găseşte cam îmbătrînită... ba chiar mai mult... smochinită şi başoaldă. Spune şi tu.
MARTA: Nu-i prea drăguţ din partea lui, ce-i drept... Ei, fapt e că atunci cînd am încercat să-l previn în legătură cu infiltraţii şi cu provocatorii... dar văd că tu nu mă asculţi...
ELISABETA: Ba da, ba da... te ascult, spune mai departe....
MARTA: Ce citeşti acolo?

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ELISABETA: Uite servieta lui Egerton. . . a uitat-o aici. . . Sau poate că a lăsat-o dinadins. . . sunt copiile scrisorilor trimise de diferiţii ambasadori — patronilor lor. . . .

MARTA: Al dracului Egerton, le-a dezlipit plicurile?

ELISABETA: Bineînţeles, nu e el Intelligence Service? Oh, ia' te uită. . . toate scrisorile astea vorbesc de mine. Ascultă, ascultă cum mă gratifică ambasadorul Veneţiei: « Regina Angliei etalează mereu citate în latină şi în greacă, dar îi place cu osebire să rîdă gros şi gras: povesteşte anecdote fără perdea şi nu arareori sictireşte. . . a învăţat de la un clown italian să execute pîrţuri cutremurătoare cu care îi onorează pe Lorzii căzuţi în dizgraţie. . . am văzut-o chiar cum îl scuipa pe unul dintre ei. . . »

MARTA: Ai reuşit să-ţi cîştigi şi un renume internaţional. . .

ELISABETA: Precum zici, de fapt m-am şi gîndit să înfiinţez un ordin al stupiturii. . . Tu, Marta, ai să fii una dintre cele dintîi decorate. . . « Dansează ca o nebună cu ţopăieli de necrezut. . . şi asudă pînă într-atît, încît, în vîltoarea piruetelor, stropeşte pe cei prezenţi, scuturîndu-se ca un cîine ieşit din apă. »

MARTA: De, cînd te aprinzi şi iei foc îi stropeşti şi îi uzi pe toţi cei din jurul tău: asta cam aşa e.

ELISABETA: Oh, ambasadorul Portugaliei, totuşi, nu gîndeşte la fel. . . ascultă cum mă prezintă: « O păpuşă de lemn, un manechin lipsit de sînge. . . cu mii de zorzoane şi de franfeluşuri. . . o hlamidă dantelată din care răsare un cap de sticlă ». Porc de cîine, papistaş de rahat ! Şi n-am terminat, ascultă: « Elisabeta e în stare să inspire groază chiar şi cînd rîde ». Mi-e lehamite, citeşte tu mai departe. . .

MARTA: « Despre ea se spune: prea feminină ca să fie un bărbat. . . prea puţin femelă ca să fie o femeie. »

ELISABETA: Ai priceput? Mă scoate şi hibrid, bulangiul dracului !

MARTA: « Nu lipseşte niciodată de la nici o înmormîntare, fie a unei rude, fie a unui prieten, fireşte, de rangul ei. Ajunge la o desfătare deşănţată, cînd e vorba să onoreze rămăşiţele vreunui demnitar asasinat, lichidat. De-a lungul întregii slujbe funebre nimeni nu-i în stare să mimeze o durere mai profundă, întrece cu suspinele ei pînă şi Te Deumul cîntat de cor. În aceeaşi seară apare la o serbare îmbrăcată în galben, rînjind şi dănţuind şi dînd din şolduri ca o iapă în călduri. »

ELISABETA: Iapă în călduri, arată-mi, să văd. « Agăţată de contele ei de Essex, căruia de curînd i-a conferit titlul de amiral pentru fapte de vitejie pe cîmpul de bătaie din patul ei. » Vezi. . . nu se leagă de mine. . . E o ironie care nu mă atinge nici cît o adiere de zefir. . . Hahaaahaha ! Iapă în călduri ! *(urlet terifiant — Elisabeta scoate pistolul şi trage în manechinul Mariei Stuart, apoi îşi revine şi citeşte mai departe).*

MARTA: Exagerato ! Tot tărăboiul ăsta pentru că Foexen ăsta şi-a îngăduit să scrie ceea ce tu repeţi de cel puţin un an de zile. . . şi încă într-un limbaj mult mai grosolan ? !

ELISABETA: Dar eu îl iubesc şi, de aceea, pot să-mi permit ! Crăp de dorul mîndreţii ăsteia de mîrlan, care nu-mi mai sloboade nici un cuvinţel. . . nici o scrisorică. . . iar mie îmi vîjîie capul de glasul lui. . . şi ochii lui îi simt în ochii mei. . . .

MARTA: Hai, hai, nu te lăsa copleşită, Elisabeto. . . fruntea sus şi ai să vezi că-ţi trece. . .

ELISABETA *(atingîndu-şi pieptul)*: Dar eu nu vreau să-mi treacă ! Oh, Doamne !

MARTA: Ce s-a întîmplat, draga mea? Te simţi rău? . . . Inima? ! Aşează-te aici. . .

ELISABETA: Nu, pistolul. . . l-am vîrît aici. . . în corset. . . a alunecat. . . are să acţioneze cocoşul. . .

MARTA: Dar pistolul e descărcat, adineaori ai tras cu el. . .

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ELISABETA: Da, dar e cu două țevi... mai am un foc... amnarul e amorsat și cocoșul înălțat... îmi sare cocoșul... Mamă... mă-mpușc pe mine!
MARTA: Liniștește-te... Stai așa, să-ți desfac corsetul. Urcă-te pe scăunelul ăsta ... unde-l simți?
ELISABETA: Aici, pe stomac, așa cred... *(cu multă greutate s-a suit pe scăunel)*
MARTA: Poftim, acum te-am descopciat... trebuie să-l fac să alunece subțioară în așa fel încît să ajungă pe spinare... O clipă doar, să chem pe cineva să mă ajute ... Străjer!
ELISABETA: Ai înnebunit? În halul în care mă aflu... să lași să pătrundă un intrus...
MARTA: Draga mea, alege: ori un plumb în burtă, ori o privire indiscretă.
ELISABETA: Și numai din pricina cocoșului ăstuia împintenat! O ghicitoare mi-a prezis că o să am necazuri cu un cocoș, dar nu mi-am închipuit că o să fie chiar cel de la pistolul meu!
Marta s-a dus între timp spre fundul scenei, de unde reapare cu doi străjeri.
MARTA: Fiți cu băgare de seamă! Glonțul poate să scape în orice clipă... trebuie să-l aducem pe spinare.
ELISABETA: Doi? De ce n-ai chemat toată garnizoana?
MARTA: Curaj... întindeți mîinile... aici... simțiți pistolul?
ELISABETA: Păi sigur că da... hai, pipăiți... pipăiți... palpați, băieți... Cristoase, dacă lăsați glonțul să plece... și dacă rămîn în viață, vă căsăpesc!
MARTA: Fii cuminte, Elisabeta... Ei, fir-ar să fie...
ELISABETA: Știam eu... a alunecat în jos... acum e aici, pe burtă....
MARTA: Nu-i nimic... ba e chiar mai bine așa... hai, să-l învîrtim...
ELISABETA: Ho, zic... mai încet... bănuiesc că alea-s sfîrcurile mele... Doamne... mă gîdil... Spuneți-mi măcar cîte o vorbuliță de dragoste, din cînd în cînd! Mocofanilor!
MARTA: Încă un pic... hai, vezi, alunecă... gata...
ELISABETA: Gata, unde gata!... Eu tot mai simt pistolul...
MARTA: Nu te mișca, alunecă într-una, simți cum... *(se aude o detunătură).*
ELISABETA: Auleo! Doamne! Sunt lovită. Mi-am făcut un auto-atentat!
MARTA: Fir-ar să fie... unde? Elisabeta! Vorbește.
ELISABETA: Nu știu! Sînge... simt sîngele cum îmi curge pe picioare... O, cerule ... mor... Dragul meu Essex... te vreau aici... imediat... Robert! Roby!
MARTA *(străjerilor)*: Hai, plecați... ieșiți imediat!
Străjerii ies din scenă.
ELISABETA: Împușcată în șezut... Ce sfîrșit neglorios pentru o regină!
MARTA: Ia' să văd... hai, ridică-ți rochia. Nu văd sînge...
ELISABETA: Ești sigură?
MARTA: Ba nu... există o gaură, dar e în fustă.
ELISABETA: Asta înseamnă că lovitura a scăpat în gol și că eu m-am udat pe mine. Vai, ce durere... Străjerii mă pipăie... pistolul mă-mpușcă... bășica udului se varsă toată pe mine... și Essex nu mă mai iubește... Vreau să-l văd... Marta... Du-te, caută-mi-l... adu-mi-l aici... mi-e rău...
MARTA: Bine, bine, draga mea... ți-l găsesc eu... ți-l aduc aici... Pînă una-alta, vino să te spăl *(regina se află tot cocoțată pe scăunel; Marta aduce un lighean pe trepied și un prosop.*
ELISABETA: Lasă că mă descurc și singură... tu du-te... caută-l... dar să nu-i spui că eu sunt cea care-l dorește.
MARTA: Păi, cum să fac altfel?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ELISABETA: Spune-i că mă simt rău... că trag să mor... Da, asta e... că mi-am tras un glonț de pistol. Dar să nu-i amintești de... udeală... pentru nimic în lume... Uite, încerc să mă aranjez puțin... Nu, o clipă, stai. Nu pot.
MARTA: Ce nu poți?
ELISABETA: Nu pot să-i permit să mă vadă așa... scărmănată cum sunt... Că dacă-mi mai zice odată: « Te-ai smochinit »... Nu, nu pot... Sunt urîtă, oribilă ... bătrînă... *(își vîră tot timpul în gură niște frunze mici)*... mă omor... oh, ce viață!
MARTA: Pînă una alta... scuipă scîrboșeniile alea de frunze...
ELISABETA: Aș! îmi fac bine... îmi dau putere.
MARTA: Da, dar te și tîmpesc... și îți îngălbenesc dinții de parcă ar fi putrezi... hai, scuipă! *(îi oferă ligheanul)* Și pe deasupra duhnești de parcă ai fi o Baba-Cloanța în captivitate!
ELISABETA: Mda... și mai am și o piele de Baba-Cloanță în captivitate... uită-te la mine ce mai cearcăne....
MARTA: Sigur că da... de ce nu vrei să te tragă o leacă... O împachetare pe cinste, astringentă... o cosmeticare fortifiantă....
ELISABETA: Iar începi? Iar ai venit cu zgripțuroaica aia... cum îi spun-?
MARTA: Doftoroaia... Da, chiar despre ea e vorba... numai ea te poate salva.
ELISABETA: Da, salvarea prin balegă... că numai cu așa ceva își face împachetările miraculoase scorpia aia. Scîrbavnica!
MARTA: Nu vorbi prostii... nu e decît nămol și turbă...
ELISABETA: Cum îți spun... vine-aici, mă unge toată cu putreziciunea aia puturoasă, și....
MARTA: Ce-i drept, nu prea miroase frumos... Nămol putred cu... sulfură de sulf.
ELISABETA: Îmi trage tot părul în sus... de-mi sar ochii din cap.
MARTA: Da, ce-i drept, doare...
ELISABETA: Și-apoi, gîndește-te... știu de pe acum ce soi de masaje o să-mi ardă cu mînoaiele alea ale ei, o să mă stoarcă, o să mă calce... o să mă snopească... și toate astea, de ce? Ca să plac nătărăului ăluia... care nici nu se uită la mine? Îmi zicea: « Te voi iubi o viață întreagă! »... I-am dat pe mînă și monopolul vinurilor dulci... bastardul dracului!
MARTA: Am înțeles, nu te simți în stare... Ai dreptate... O tortură ca aceea... și încă pentru cine? Gata, nu mai facem nimic.
ELISABETA: Cine ți-a spus?... Ba facem, și încă cum facem... Du-te și caută-mi-o iute și degrabă pe Doftoroaia asta... sunt gata!
MARTA: Bine, dar... o clipă....
ELISABETA: Nici o clipă... hai, mișcă-te, ce-aștepți?
MARTA: N-ai să te răzgîndești pe urmă, n-ai să mi-o gonești cum ai făcut săptămîna trecută?
ELISABETA: Nu, am zis!
MARTA *(arătînd podeaua)*: Așteaptă o clipă, să șterg aici....
ELISABETA: Du-te!, ți-am zis.
MARTA: Bine, am să șterg după aceea... atunci s-o introduc?
ELISABETA: Să introduci? Pe cine?
MARTA: Pe Doftoroaie... e aici afară.
ELISABETA: A și venit? Cum așa?
MARTA: E o inițiativă de-a mea. Am chemat-o eu.
ELISABETA: Stai! Un moment... așteaptă... mi-e frică... o să mă doară...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARTA: Gîndeşte-te la cît îi e dat să sufere unei găini pînă scoate un simplu ou... Tu trebuie să extragi din tine o nouă regină ! *(se duce la uşă şi strigă)* Hai, lăsaţi să treacă Doftoroaia !

Intră un muieroi uriaş cu o mască albă pe faţă, asemănătoare unui « domino » din carnavalul veneţian: Doftoroaia. *(v. nota traducătorului).*

DOFTOROAIA: Maxima domina te excelle nobis...

ELISABETA: Stop ! Ce-i cu masca asta pe faţă?

DOFTOROAIA: Singuramente îmi serve pentru a coperta beteşugul ce ţin în ascundere sub chip, señora.

ELISABETA: Lasă, mai slăbeşte-mă... nu-mi plac glumele... eu vreau să văd pe toată lumea cum arată la faţă.

MARTA: Ce-ţi pasă? O face şi ca să nu-ţi producă neplăceri. Doftoroaia nu se bucură aici de o reputaţie prea bună, ştii doar. Dacă se aude în tîrg că tu te foloseşti de ea în scop de restaurare... de o semi-vrăjitoreasă...

ELISABETA: Jos masca, am zis !

DOFTOROAIA: Esper che non ve fac spaimintare, señora. *(Îşi scoate masca.)*

ELISABETA: *Dieu, sauve moi ! Qu'elle est horrible !*

MARTA: *Je t'avais prevenue.*

DOFTOROAIA: Est inutil che vos faşeţ discuţ en franţez... de multo eu pricepesc bine la el. Señora magnifica... Io me semen con un barbat znamenie, io sciu asta bane. Non sunt prea graţiozo. Ma non me umilitaţi in plus, dulşèa mè rejină... Et non facete tremor, checi io sunt o creatura bona şi sunt aqui para oferirte mare vantagiu. *(Se duce la uşă şi se întoarce cu cîteva maşinării ciudate.)*

ELISABETA: Să sperăm... *(Martei)* Ce limbă vorbeşte stîrpitura asta?

MARTA: De unde să ştiu eu? Face un talmeş-balmeş de graiuri şi dialecte.

ELISABETA: Şi sculele astea la ce servesc?

DOFTOROAIA: Pi aista îl ceamă clătinici sau cataligel pîntu învăţat mersu' pă saboţ dă fată... fără prăvălire la pămînt.

ELISABETA: Saboţi de fată?

MARTA: Ăştia-s, uite. *(Îi arată două chestii de plută şi de piele.)* Saboţi cu talpa de trei picioare.

ELISABETA: Mai bine le-ai zice picioroange.

DOFTOROAIA: Le calţă pe picere cortezanele dă la Veneţia ca să pară mai zăplanc, mai prelunji.

ELISABETA: Ai înţeles? De la regină la cocotă. Dar eu nu am deloc nevoie să par mai înaltă.

DOFTOROAIA: N-ai protimisi, rejină, să-ţi fluture rochiè fain-frumos şi să te iţeşti naltă şi bini cumpănită la curuleţ?

ELISABETA: Hei, ia' vezi cum vorbeşti, altminteri te snopesc în bătăi şi te scot pe uşă afară cu un picior în cur, să ştii.

DOFTOROAIA: Calmate-ve, splendore. *(Alunecă)* Auleo ! Pe ce m-am fo descărcată? Ce-i cu udeala aiasta? M-oi iluzionarisi io sau mi să-mpară că...

ELISABETA: Da... calul... el a fost....

DOFTOROAIA: Lui? Un cal dă lemn care piseazā?

ELISABETA: E un cal de regină..

DOFTOROAIA: No, aşe da... Mda....

MARTA: Curaj, Elisabeto, ascult-o... ridică-te.

DOFTOROAIA: Avanti, aburcă, magnifico... Aruncă-che în clătinici. Bon, no aşe, că acuşi te leg fedeleş. Ajută-mă şi matale, señoră Marto.

MARTA: Bucuros.

ELISABETA *(ridicîndu-se în picioare pe catalige)*: Mamă, ce senzaţie !

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DOFTOROAIA: Lume, lume... ian uitaţî-vă ce rejină domniţă! Oh, zînă a vòzduhului!
MARTA: Nimic de zis: aşa zveltă se schimbă vînzarea!
ELISABETA: N-am să mă fac de rîs apărînd cît o prăjină? Sunt mai înaltă decît calul meu...
DOFTOROAIA: Apoi că-z doară nu-i vrè să che asămăluieşti cu pişăciosul aiesta?!
ELISABETA: Unde mai pui că mă simt ca într-o colivie!
MARTA: Ai să înveţi să umbli fără....
ELISABETA: Aşa am să fac, iar cu prima ocazie am să mă prăvălesc brusc peste ambasadorul francez! Sniac!
DOFTOROAIA: Circulaţ, circulaţ... dulşea mè zăplană... neconteneşte să circulezi, că pînă atunci noi o să socăcim mehlemul, adecă irul, adecă pomada de şmarţipan.
ELISABETA: Îmi vine să vomez.
DOFTOROAIA: Inghe poci găsî io acia un taburăl ghe strană?
MARTA: Acolo... *(Elisabetei)* Sus, sus, ţine capul sus... nu te cocoşa.
ELISABETA: Uşor de zis... Ce e sigur e că atunci cînd am să fiu în braţele lui Essex al meu... şi am să-i cer o sărutare... el are să-mi pupe buricul. Auziţi, lăsaţi-mă să-mi trag răsuflarea. Pot să cobor?
DOFTOROAIA: Vină, dulşe domniţă... ţ-ajut io să pogori.
MARTA: Vino, relaxează-te... hai... am să-ţi aduc alăuta şi ai să cînţi un pic.
ELISABETA: Nu, n-am chef. Am să-ncerc să citesc... dă-mi foile alea.
MARTA: Iar? Văd că-ţi face plăcere să-ţi rozi ficaţii?
ELISABETA: Nu, Hamletul, dă-mi manuscrisul.
MARTA: Aceeaşi poveste....
DOFTOROAIA: Ah, Hamlăt... îl conosco şi io... îl văzui... « Du-che la mănăstiri, Ofelio... că ghe ti-i mărită, mirele tău are să hie un cornut păstă măsură! Che du, dară, la mănăstiri....»
ELISABETA: Hei, mai încet cu piatra asta acră.... mă simt întinsă în toate părţile!
MARTA: Ce-i fi căutînd tu atîta în textul ăsta?
ELISABETA: Dovada că domnul autor nu scrie doar ca să mă maimuţărească şi să mă îngîne, aici trebuie să fie creierul conjuraţiei lui Essex.
MARTA: Fugi de-aici! Adică Hamlet, după tine, ar fi o broşură de propagandă.
ELISABETA: Marta, încetează să mă mai imiţi ca pe o cretină guşată.
DOFTOROAIA: Ei, da, matale trăbui să o respectezi mai abitir, căci îi rejină, batăr că-i o lecuţă cam candrie.
MARTA: Auzi, auzi glasul poporului?
ELISABETA: Ascultă, bre, popor... las-o mai moale şi nu trage de piele ca de un iepure jupuit... Iar tu, vîră-ţi odată în cap... că eu nu vorbesc aiurea: în piesa asta se ascunde un atac diabolic la adresa persoanei mele şi a întregii mele politici. Teatralistul ăsta mă defăimează: în fiece seară în teatrul lui se face propagandă contra mea.
MARTA: Ascultă, Elisabeta, din întimplare am asistat şi eu la o reprezentaţie cu Hamlet, acum cîteva zile.. la Globe... şi te asigur că n-am văzut nici un atac.
ELISABETA: Ai văzut spectacolul şi nu te-a cuprins nici o bănuială?... Broasca din fundul puţului credea că găleata aninată sus, în cercul de lumină, ar fi soarele.
MARTA: Ce tot îndrugi?
ELISABETA: E o frază de Shakespeare.
DOFTOROAIA: Mîndră zicătură... cum spui că sună? « Broscuţa în funduţul puţului îşi închipuie că fundul gălăţicii ar hi să hie soarele alduitu'...» Magnificus!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARTA: Gura!... Singurul lucru pe care l-am înțeles e că sunt făcută broască. Și în rest?
ELISABETA: Păi, însuși Hamlet vorbește așa....
DOFTOROAIA: Io am priceput! Asta ar hi ca cum s-ar întoarci cu susu-n gios miraza!
MARTA: Tacă-ți fleanca!
ELISABETA: Nu, nu... bine a zis femeia... Cineva a răsturnat oglinda. Perfect!
DOFTOROAIA: Văzuși? Căpoaso! Fleanca!
ELISABETA: Pe scurt, șmecherul ăsta de William Shakespeare, ca să mascheze... Sfinte Dumnezeule, ce de furnicături și de mîncărimi peste tot... groaznic!
DOFTOROAIA: Aiasta-i bini... bon, vasăzîcă că lucră pînă la os.. Dă-i 'nainte, că io-ț fac un zgîr-zgîr scărpiniș-zgrebțăniș. *(Începe s-o frece)* Slobozeșche-ț chimeșe, dezbumbă-che!
ELISABETA: Nici prin cap nu-mi trece!
DOFTOROAIA: Dă cini ti arușinăzi? Barbat acilea nu-i ghecît calu' dă lemn pișăcios.... Suntem antr nu, femelele.
ELISABETA: Nu-s tocmai sigură... în ce te privește, bunăoară, am unele îndoieli.
DOFTOROAIA: În ci mă privești pi mini?!
ELISABETA: Ce mai tura-vura: nu-mi vine să mă dezbrac.
MARTA: Am eu grijă! *(Marta iese din scenă și revine imediat cu un fel de paravan, pe care-l așază în fața Elisabetei, spre a o ascunde, lăsîndu-i la vedere doar capul.)*
ELISABETA *(chicotind din pricina scărpinatului)*: Oh, splendid... ține-o tot așa... ziceam că Shakespeare, ca să mascheze... *(geme de plăcere)* Oh, aiaiaaa... evidența aluziilor politice... n-a făcut altceva decît să inverseze sexul personajelor.
MARTA: Adică?
ELISABETA: A pus la masculin personajele feminine și invers.
DOFTOROAIA: S-o fo folosîtă ghe jucăreaua stravestiului pă dos.
ELISABETA: Da.
MARTA: Dă-mi un exemplu.
ELISABETA: Poftim: eu sunt femeie... Hamlet e bărbat.
MARTA: Așa-i, pentru că Hamlet e parodia ta... uitasem.
DOFTOROAIA: Bagă de seamă, rejină, tare-mi pare că aiasta che cam ia păstă bulane...
ELISABETA: Las-o-n pace... Prin urmare, mă asculți? Eu sunt Hamlet! Dulcea Ofelie e fată... dar adoratul meu Robert e băiat. Tatăl lui Hamlet a fost asasinat ... mama mea a fost asasinată. Spectrul tatălui lui Hamlet îl urmărește zi și noapte ... mama mea cere, strigînd, răzbunare în visele mele de totdeauna.
DOFTOROAIA: Ian che uită cum tăche ies păreche!
ELISABETA: Mama lui Hamlet se recăsătorește cu cumnatul ei... dar și tatăl meu, Henric al VIII-lea, a luat-o de nevastă pe văduva fratelui său. Adică pe cumnată-sa.
DOFTOROAIA: Aiasta chiar că-i faină! Tulai, ce încurcătură ghe mațe!
MARTA: Așteaptă, nu trișa. Tatăl tău a osîndit-o personal pe Ana Boleyn... dar mama lui Hamlet e nevinovată.
ELISABETA: Cine ți-a spus? Citește bine textul... Regina își joacă nevinovăția, dar Hamlet o condamnă... Și tatăl meu, Henric, se prefăcea că nu e de acord cu Lorzii care au osîndit-o pe Ana Boleyn. Oh, să-l fi văzut cît de deznădăjduit se arăta și cîte lacrimi vărsa în fața trupului fără cap al mamei mele... la fel ca mama lui Hamlet!
DOFTOROAIA: Ca o răsfrînjere într-o mirază, într-o oglinjoară. Leit.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARTA: Iartă-mă, Elisabeto, dar pare-ai fi un negustător de rășini bune de lipit orice fel de cioburi. Te întreb din nou, iartă-mă... Răspunde-mi: pe ce element serios, concret, te bizui cînd susții că în drama lui Shakespeare, Hamlet ești chiar tu?
DOFTOROAIA: Vreț să răspunz io?
ELISABETA: Hai, încearcă. S-auzim.
DOFTOROAIA: Ie că, așè cum o fo arătată Saveta noastră adineaurea, are o aplecare, sîmțăște o îmbială să-mpungă firhangurile, adecă perdeaua, și că o aplecare atomna o are și Hamlet... Polonio: hîrșt!
MARTA: Halal argument infailibil!
DOFTOROAIA: Nu suncheți ghe cord? Bon. Vă zîc încă una. Cînd să stînje Hamlăt, șini credeț că sosăște să pună rînduială într-un cuplărai așe de baban? Foartenbraț de Norvejia, nu-i așè? Bon, în cuplăraiu' ăst a nost, in Englitera, după părerè Puritanilor, șini-i Foartenbraț care trăbă să vină de la Miazănoapche să facă rînduială? Jacob ghe Scoția care stă tătă vrémè închis la hotarie, gata să-ț sară-n cîrcă, rejină dulși și faină.
ELISABETA: Hei, Doftoroaio, vezi că acuma tu-mi sari în cîrcă. Strînge mai încet. *(De fapt, femeia îi răsucește cosițele într-o singută coadă în creștetul capului.)* Fără să mai pun la socoteală că-mi tragi în sus urechile și ochii, de am să arăt ca o... mongolă!
DOFTOROAIA: Șie mongolă, carie mongolă? Suncheți o minunie... ni, acilea, bărbia dublă o și pierită!
ELISABETA: Cum îți permiți, zgripță bătrînă: n-am avut niciodată... bărbie dublă.
MARTA: Iart-o... te confunda cu Hamlet, el are bărbie dublă... și un pic de burtică.... și picioare plate.
ELISABETA: Nu pricep subtila ironie.
DOFTOROAIA: Io am priceput... s-o zîc?
MARTA: Nu, taci din gură.
DOFTOROAIA: Ba o zîc: stă ghe fapt și ghe dirept că pă artistul care joacă rola lui Hamlăt, pă numele său Rihard Burbaje, baje-se dracu-n iel, că-l cunosc binie. Să tăt aivă fo patruzăci ghe ai... un picuț de burtică slobozîtă... și-i cam mortăcios la față....
MARTA: Năpădit de pistrui... și etalează nu una, ci două bărbii duble... și are un mers pe jumătate de găină beată și pe jumătate de rață regală.
DOFTOROAIA: Dreptu-i? Batăr că-i un artist brav.... înfricoșătoriu la glas... chiar dacă-i o țîră fudul ghe-o ureche!
ELISABETA: Haha! Mai e și surd!
MARTA: Amănuntul acesta nu se observă.
DOFTOROAIA: Ba să obsearvă, se obsearvă... Di șie naiba l-ar hi pusă să joașie pă sanchiul ista? Și cînd che gîndeșchi că mai sîntără pă puțin alți artiști în companie care ar putè fașie o figură mai faină. Mai juni, mai dîrjifasoni, mai trași pin inele... di șie l-or pusă pă caraghiozul aista?
ELISABETA: Dinadins l-au ales mai în vîrstă, mai rînced, mai stîngaci și fané pe acest actor, tocmai ca să apară, fără nici o umbră de îndoială, dubletul meu perfect. « Regină de o frumusețe fulgurantă » — și mie-mi cad obrajii... « Zeiță de o tinerească prospețime » — și eu mă dezalcătuiesc în bucăți.
DOFTOROAIA: Ba nu, amu nu mai poci a zîce așe: sîmțăști cîtu ești ghe țapănă!
ELISABETA: Ce mai vrei să-mi faci, acum?
DOFTOROAIA: Trăbă să-ț frăjezăsc șoncile, nu?
ELISABETA: Șuncile? Cu ce scîrboșenie o mai faci și pe asta?
DOFTOROAIA *(îi arată un borcan)*: Clipitori.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ELISABETA: Lipitori?

DOFTOROAIA: Ba, așèle sug sînjele... clipitorili sug numa doară clisa, slana, șonca! O mîncă, drăguță!

ELISABETA: Să văd. Puah, ce oroare! Nu, nu, pentru Dumnezeu, viermii ăștia băloși pe pîntecul meu?!

DOFTOROAIA: Apăi că ghe bună samă, păcum și pă șolduri și pă costițe!

ELISABETA: Îndură-te, cerule!

DOFTOROAIA: Pi umeri, pi brață și pi grumazu' drept!

ELISABETA: Doamne, vomit!

DOFTOROAIA: Pi rinichi și pi coapsi, che fac io să dăscrești ghe numa-numa!

ELISABETA: Bine, dă-i drumul, dar fă așa ca să nu-i văd... Unde am rămas?

MARTA: La Hamlet, cu un pic de burtică și un pic fané.

ELISABETA: Ah, da, și eventual chiar impotent. Se face tot timpul a fi în călduri, dar nu regulează niciodată.

DOFTOROAIA: Tulai Doamne, da' gros mai băsădește rejina aiasta!

ELISABETA: Ceea ce îmi roade, însă, ficații e că bastardul mă incondeiază susținînd că eu aș duce țara de rîpă. Ceea ce spune el că e putred în Danemarca.... este cloaca mea din Anglia, înțelegi? Danemarca! Nu cumva crede că nu m-am prins?

MARTA: Văd că ai gărgăuni dubli!

ELISABETA: Asta-i bună, acum, vrei să spui că am vedenii?! Ascultă, atunci: îți amintești cum se termină tragedia asta a lui Hamlet?

MARTA: Deh, printr-un măcel.

DOFTOROAIA: Ei, da... la urmă-s morți în tăche părțile. Laert gîfîie înt-un colț, rejina jeme otrăvită în altu colț, rejele asudă icișa, Hamlet își dă duhu' dincolea.

ELISABETA: Și a cui e vina?

DOFTOROAIA: A lui Hamlăt, carele nu să hotărăști diloc: « Razi-l pă reje? Nu-l rad, nu, șteptem că, amu să roagă. No, iaca, amu, dară!.... Ba... că mă încearcă îndoiala! » Păi, i-o fi putută lua piuitul încă ghin sțena a dintîie...

ELISABETA: Da, dar spectacolul s-ar fi sfîrșit imediat.

DOFTOROAIA: Dirept grălești, numa' că cu întîrzielnicu' lui « mai lasă tu, că mai dau eu », văzut-ai șie pocinog a fò făcută!?

ELISABETA: Oare nu de același lucru sunt învinuită și eu?

DOFTOROAIA: Că n-o fași zob pă rejină?

ELISABETA: Nu, că nu-mi elimin dușmanii... că nu intervin... Cunoști acuzele puritanilor: « Spaniolii îi sugrumă pe flamanzi chiar în pragul casei noastre... iar eu, regină lașă și mișea, îi las s-o facă. Irlandezii se răscoală... iar eu, în loc să organizez o represiune ca la carte, pîrjolindu-le pămînturile, o moșmondesc, tratez, tergiversez, amîn. Dialoghez cu Papa, care m-a excomunicat, dar nu stau de vorbă cu protestanții care m-au ales Papă al lor ».

DOFTOROAIA: Pîntu că tu iești pre bună, pre cumsăcaghe și che lași boscorodită Dac-aș hi io în locu' tău: hîrșt!

ELISABETA *(Doftoroaiei)*: Hei, tu, ce naiba-mi cauți cu degetul în ureche?

DOFTOROAIA: Nu-i ghe locului loc jejetu' mieu... i-o clipitoare carea s-o hi strecurată în gaură....

ELISABETA: O clipitoare în urechea mea! Ahahahaha!

MARTA: Of, Doamne sfinte, scoate-i-o!

DOFTOROAIA: Calmește-te, amu-ia acționăz.

ELISABETA: Cerule, simt că mi-e rău.

DOFTOROAIA: Îmi lunecă... uite-o! Hop-la!... am prins-o! Ni! cîtu-i ghe grasă și dolofană! Și șie guițat cleios mai scoache!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ELISABETA: Vai, vai. . . ce scîrbă. . . ce oroare. . . . mă simt răscolită din tălpi pînă-n creștet,. . . . Hai ! Ia-le de pe mine, pe toate să le iei. . . m-am săturat pînă peste cap. . . .
DOFTOROAIA: Acușica mă executez.
ELISABETA: Auzi, o fi doar o impresie, o sugestie, dar află totuși că mă simt mai sveltă.
DOFTOROAIA: Oh, rejină scumpă, nu-i o impresă, îi că aț fo slăbită pă bune. Ajunje să che uiți cum s-o umflatără lighioaiele aieste după ce che-o suptă.
ELISABETA: Aaaah !. . . Să nu le văd în ochi, ți-am spus ! Oh, am slăbit într-adevăr . . . chiar și pielea, ia' pune mîna. Marta, trezește-te, nu sta așa bleagă, acolo ! Spune-mi, cum mă găsești ?
MARTA: Da, deh. . . așa e, parc-ai fi alta. De nerecunoscut.
DOFTOROAIA: Cu dzășii ani mai puțin, dreptu-i ?
ELISABETA: Zău ? Mi-ar trebui o chestie și pentru sîni. Doftoroaio, n-ai fi tu în stare să faci să-mi crească două portocale rotunde și frumoase în loc de țurțurii ăștia speriați ?
DOFTOROAIA: Am să-ți cînt învierè și pîntu țîțe. Dă-mi, numa' o țîră dă timp.
ELISABETA: Oh, de-abia aștept să mă vadă Robert. . . . Spune-mi, am să-i fac o impresie bună ? Ce zici ?
MARTA: O să rămînă paf !
DOFTOROAIA: Da, da, o să rămîie cu gura căscată. Cam cum am fo rămasă io la istoria aiasta cu dublătura lui Hamlăt.
MARTA: M-ai făcut și pe mine să mă-mbăt cu apă rece !
ELISABETA: Aha, ți-am strecurat îndoiala, în sfîrșit !
MARTA: Mai degrabă am rămas perplexă. . . pricepi, dacă lucrurile stau așa cum le prezinți tu, înseamnă că dedesubt există o urzeală bine organizată.
ELISABETA: Se-nțelege că există o întreagă manevră organizată, dar pînă una-alta clătește-ți privirile și citește cîteva monologuri, dar înlocuind masculinul cu femininul.
MARTA: În ce sens ?
ELISABETA: În loc de « prinț » pune « regină ». Poftim, ia fragmentul ăsta. Ascultă comèdie: « Dar eu. . . eu însămi m-aș revolta de m-aș vedea pe un tron, cîrpăcind o politică atît de nasoală ! »
EGERTON *(virîndu-și capul)*: Se poate ? Deranjez. . . ?
ELISABETA: Liniște la galerie ! *(Doftoroaia se îndreaptă spre Egerton și-i face semne)* « Cristoase, trebuie că am o rînză de porumbiță, altminteri aș fi îngrășat toți vulturii din văzduh cu rămășițele stîrvului, ăsta al meu, de falsă regină ».
EGERTON: Cu cine se răfuiește ?
DOFTOROAIA: N-are și ie direptul să joașie teiatru ?
ELISABETA: « Deșănțată călugăriță codoașă. . . în loc să mă arunc împotriva celui care a pus la cale șarlatania asta. . . împotriva celui care urzește înșelăciuni și masacre. . . iată că alunec printre degete și izbutesc să mă văd descărcată de orice răspundere. . . ca o veritabilă pațachină ». De ce te uiți așa, Egerton ? Mă găsești, cum să zic, crescută ? Ia' spune-mi, dacă cineva s-ar încumeta s-o îngîne pe Regina dumitale, maimuțărind-o prin insulte de felul ăsta. . . dumneata ce-ai face ?
EGERTON: Doamnă, cine și-a permis să se poarte cu atîta lipsă de respect față de dumneavoastră ?
ELISABETA: Uite-aici: numele și prenumele. . . și tiradele infame, cuvînt cu cuvînt. Dacă dumneata, scumpe Egerton, te-ai duce din cînd în cînd la teatru. . . mai ales la Globe. . . mai e încă timp. . . chiar în seara asta. . . le-ai auzi repetate pe scenă.
EGERTON: Imposibil !

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARTA: Ba-i posibil, teatraliştii ăştia de doi bani o insultă... şi lumea aplaudă.
ELISABETA: Dar pe dumneata nu te interesează decît să întinzi capcane ca să-l prinzi pe Essex şi banda lui de descreieraţi...
EGERTON: Să se rostească, oare, la Globe, infamii de soiul acesta? Şeriful Golber se află acolo în fiecare seară, dar nu şi-a dat cîtuşi de puţin seama, nu mi-a raportat că se fac aluzii la Domnia Voastră.
ELISABETA: Ah, nu?! Calul ăsta de lemn are mai multă minte şi, în orice caz, mai multă fantezie decît dumneata!
DOFTOROAIA: Başca că poate să să şi piseze!
ELISABETA: Urmăreşte-mă... uite *(îi dă textul)* aici, citind, eu am să recit din memorie. Vorbeşte Hamlet: « Avantajul celor puternici stă în îndoiala supuşilor... în neştiinţa despre ceea ce se află pe lumea cealaltă. Spaima ce ne cuprinde pe buza prăpastiei în întunericul ce ne aşteaptă dincolo... Să fie somn — a muri? Să fie — cum ai dormi? Să visezi, poate, sau în visul morţii strigăte şi coşmaruri atroce ne-or persecuta înşfăcîndu-ne de grumaji? Dacă oamenii ar putea să descopere ce anume li se cuvine cu adevărat la capătul marii treceri... » Suflă-mi, am uitat partea asta.
EGERTON: « al marii treceri din care nimeni nu s-a... »
ELISABETA: Ajunge... « la capătul marii treceri de unde nimeni nu s-a întors vreodată... De-ar putea cineva să se întoarcă, totuşi, şi să povestească... fiece rege şi fiece domnitor ar risca să se pomenească fără supuşi ».
EGERTON: Nu înţeleg.
ELISABETA: Bravo... asta să rămînă replica dumitale fixă. Repet-o din cînd în cînd, mă ajută. Hai, spune-o.
EGERTON: Nu înţeleg.
ELISABETA: « Nu înţelegi? Dacă n-ar exista groaza de lumea cealaltă toţi oamenii s-ar omorî! Şi-ar lua vieţile cu miile, care azvîrlindu-se într-o prăpastie,... care în ocean, care în foc... » Încă o dată replica dumitale fixă, te rog, Egerton.
EGERTON: Nu înţeleg.
ELISABETA: Bravo! Nu înţelegi? Dar e atît de limpede, spune şi dumneata: « Cine ar mai îndura bătăile cu ciomagul şi pe nelegiuiţii ce-şi bat joc de omenire, nedreptăţile, împilarea, insultele îngîmfatului... o dragoste dispreţuită... o lege care te răpune cu amînări repetate... » Bagă de seamă că nu născocesc nimic, nu-i aşa, Egerton?
EGERTON: Aşa e... totul se află aici, în text.
ELISABETA: « Cine ar mai îndura veşnicele ifose ale puterii... şi capcanele sale...? »
EGERTON: Mda, acum mă dumiresc, are ce are cu noi.
ELISABETA: « Iar cel drept care, răbdător, încă se mai amăgeşte că i se va face cinstea să i se dea dreptate, va fi insultat, va fi luat în derîdere. Cine ar vrea să îndure ruşinea şi truda de a tîrî după sine o viaţă fără noimă ca pe un sac cu vreascuri, dacă printr-un singur gest ar putea s-o răpună... să termine cu toţi şi cu toate?! »
DOFTOROAIA: Tare mi se-mpare mie că Şăzpir ista i-un papistaş măscuit în puritan.
EGERTON: Am înţeles acum infamul joc! S-ar zice că aţîţă lumea să se avînte la atac...
DOFTOROAIA: Aşe-i, pare c-ar zîşie: « Apoi, că-z doară viaţă-i alasta? Mai bine-mi bag unghia-n gît, decît să mai trăiesc aşe sub guvernămîntul aiesta de rahat! »
MARTA: Cred că începeţi s-o luaţi razna... eu nu văd nici o aţîţare la o revoltă propriu-zisă... nu-i decît intenţia de a marca o mîhnire, o anumită stare de nemulţumire...
DOFTOROAIA: Aşe grăit-a sfînta Filofteia a Anglilor!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EGERTON: In orice caz, îl arestez și-i închid imediat teatrul....
DOFTOROAIA: Brava ! Ca să che pomeni dupe aia cu zumzăitul stupului de ghiespi !
ELISABETA: Ia-o mai încet.... înainte, trebuie să descoperi dacă nu e legat, din întîmplare, de grupurile care-l sprijină pe Essex.
EGERTON: Voi deschide urgent o anchetă.
ELISABETA: A propos, ai verificat autenticitatea scrisorilor adresate lui Iacob de Scoția, alea care, după dumneata, ar aparține lui Essex?
EGERTON: Doamnă, cu părere de rău trebuie să vă spun că, într-adevăr, ați avut dreptate: scrisorile s-au dovedit a fi false... iar sigiliile — contrafăcute.
ELISABETA: Ai reușit să duci expertiza la bun sfîrșit chiar așa de repede?
EGERTON: Nu, a fost suficient să-l agățăm de cîrlige, cu capu-n jos, pe curierul care ni le-a procurat. N-a trecut mult și a retractat totul.... a recunoscut că e vorba de calomnii fabricate ad-hoc.
ELISABETA: Perfect ! Vezi, Marta? Balanța dreptății atîrnă de un cîrlig de măcelărie !
EGERTON: Cum ați spus, Doamnă?
ELISABETA: N-am spus nimic... Peste o zi-două, fraza asta va putea fi reascultată într-un text al lui William al nostru... Pe toate mi le fură, tipul ! Ce mai e, Egerton? Alte știri proaste, îmi închipui. Ce ascunzi în servieta dumitale? Îmi citești pe loc chiar dumneata, sau te prefaci că o uiți aici, ca să înghit singură scîrnăviile pe care le conține?
EGERTON: E vorba de niște dovezi.
ELISABETA: Ce fel de dovezi?
EGERTON: Că grupuri de puritani se mișcă spre a da o mînă de ajutor conjuraților.
ELISABETA: Ha, ha... capcana se întoarce împotriva dumitale, Egerton ! Ai ticluit nada cu armureria pentru ca subversivii să se poată înarma pînă-n dinți... ai vrut să prinzi un pește mare... și acum descoperi că peștele a devenit balenă....
DOFTOROAIA: Mor să aflu cum o să tragă amu năvodu' pă mal....
ELISABETA: Pun pariu că o să ți se ciuruiască năvodul.
EGERTON: Nu înțeleg această nemaipomenită satisfacție a Domniei Voastre, Doamnă. S-ar părea că vă bucură ideea unei eventuale înfrîngeri a noastre !
MARTA: Are dreptate, ai înnebunit de-a binelea. Uiți că ar fi și înfrîngerea ta?
ELISABETA: Așa-i... am cam exagerat. Bun, atunci ce aștepți ca să intervii, Egerton?
EGERTON: Doamnă, în clipa de față conjurații sunt risipiți în mici grupuscule... așteptăm să se adune toți laolaltă. Îi vom ataca înainte să ajungă la Parlament și la Palat.
ELISABETA: Care Palat?
EGERTON: Ăsta, al dumneavoastră.
DOFTOROAIA: Ai priceput, rejină mîndră !... Stîrpiturile aleste pohtesc să vină acia, să che taie, hîrșt !, te-o și crăpată în doauă.
MARTA: Chiar așa.
EGERTON: În consecință, Doamnă, de altfel aceasta e și rugămintea lui Sir Cecil, cred că ați fi mai în siguranță într-un alt loc decît acesta.
ELISABETA: Să-mi fac bagajul, cu alte cuvinte?!
DOFTOROAIA: Da; da' numa' după ce-mi termin la bun sfîrșit lucru': să ne-nțelejem !
EGERTON: Da, Doamnă, și Lorzii și Parlamentul, și îndeosebi Bacon, insistă să vă mutați în fortăreața Kinilworth... sub escortă armată, firește.
ELISABETA: Sub escortă? Dar de ce tocmai eu? Ce-am eu cu afacerea asta? Am citit, personal, zeci de mîzgăleli apărute pe zidurile Londrei în ultimele zile... N-am întîlnit nici o frază care să ațîțe la răscoală împotriva reginei și la lichidarea ei.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Dimpotrivă, am găsit insulte și amenințări la adresa dumitale, mai ales, Egerton ... la adresa lui Cecil... împotriva lorzilor... ca să nu mai pomenesc de Bacon. Dumneata ești, după părerea poporului, cel care mă sfătuiește să duc o politică greșită.... Eu rămîn mereu buna lor regină. Vă dau un sfat: mutați-vă voi, toți în păr, sub escortă armată, în fortăreața Kinilworth... e mai sigur.

DOFTOROAIA: Da, da, faceți-vă voi băgăjelul!

MARTA: Elisabeta, ești într-adevăr nedreaptă. Spune-mi, rogu-te, unde și cînd ai citit domnia ta mîzgălelile alea de pe ziduri? După cîte știu, au trecut mai multe săptămîni de cînd n-ai ieșit din palat.

EGERTON: Așa e, doamnă, în afară de cazul că ați umblat de una singură pe străzi!?

ELISABETA: Am umblat: cu ăsta! *(Arată un ochean.)*

EGERTON: Ce-i asta?

ELISABETA: Un cadou al ambasadorului Veneției. Se numește telescop sau ochean. Pune-ți ochiul aici: e o sculă grozavă!

EGERTON: Fantastic... De necrezut cum vin toate aproape de tine!

DOFTOROAIA: Zgripțuroii dracului! Dă-mi voie să mă-nholbez și io!

EGERTON: Splendid! Ai zice că atingi trecătorii cu mîna.

MARTA: Fii amabil și pasează-mi-l și mie, doar pentru o clipă.

EGERTON: Vă rog, poftiți. Bine-ar fi să avem și noi, la poliție, cîte o unealtă ca asta.

MARTA: Uimitor!

ELISABETA: Bineînțeles, am și comandat o ladă întreagă pentru dumneata, Egerton. În felul acesta, îi vei putea controla pe toți cetățenii, în orice clipă: ce fac, cu cine stau de vorbă, chiar și în dosul ferestrelor, în propriile lor case. Îi vei putea supraveghea în pat, cînd fac dragoste... și chiar cînd își fac nevoile! Un stat într-adevăr modern: Statul ginitor!

DOFTOROAIA: Doamne iartă-ne și te-ndură! Dălirăz io au îi aieve ceea ce văz?

ELISABETA: Ce s-a întîmplat?

DOFTOROAIA: Colo gios, în fundu' uliții ăleia, parcă-l văzui chiar pă milorzul di Esses... oh, d-apoi că-i fain mașcul! Îi cu înconjurații lui. Uitațî-vă, vini ici-șa în cortegiu!

MARTA: Ia' să văd... Da, așa e... sunt înarmați, dau din mîini... invită lumea să li se alăture.

EGERTON: Pe toți dracii! Nu-i așteptam chiar așa curînd! Dați-mi voie să văd și eu.

ELISABETA: Nu, îmi pare rău, eu am întîietatea... scula-i a mea. Să văd eu, întîi.

EGERTON: Aveți dreptate, scuzați.

DOFTOROAIA *(scoate un ochean din coșarca ei)*: Uitați-vă numa', uitați-vă, rejină, că tare mă chem că di data aiasta am fo scrîntită!

ELISABETA: Dar de unde ai luat telescopul ăsta?

DOFTOROAIA: I-al meu, l-am adus de la Venesia, acolo să vînd la moși pe tarabie.

ELISABETA: Poftim, dincolo e un alt grup care trece podul sfîntului Bartolomeu... și încă unul, care înaintează spre Trygham.

EGERTON: Scuzați-mă, trebuie să plec imediat: mă duc să-l întîlnesc pe Hellington spre a organiza contraatacul.

DOFTOROAIA: Să-l conductăz pînă la ușe?

ELISABETA: Nu, dumneata, Egerton, nu organizezi nimic. Ordinul meu este: nimeni nu mișcă! Lasă-i să se descarce și să-și facă mofturile, lasă-i să se bucure de aplauzele neguțătorilor și băieților de prăvălie.

DOFTOROAIA: Brava, rejina noastă! Că oricum bolunzii ăia, la prima-întîie detunare de tun, fac pă ei mai abitir dicît calu' ista!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Dimpotrivă, am găsit insulte şi ameninţări la adresa dumitale, mai ales, Egerton ... la adresa lui Cecil... împotriva lorzilor... ca să nu mai pomenesc de Bacon. Dumneata eşti, după părerea poporului, cei care mă sfătuieşte să duc o politică greşită.... Eu rămîn mereu buna lor regină. Vă dau un sfat: mutaţi-vă voi, toţi în păr, sub escortă armată, în fortăreaţa Kinilworth... e mai sigur.

DOFTOROAIA: Da, da, faceţi-vă voi băgăjelul!

MARTA: Elisabeta, eşti într-adevăr nedreaptă. Spune-mi, rogu-te, unde şi cînd ai citit domnia ta mîzgălelile alea de pe ziduri? După cîte ştiu, au trecut mai multe săptămîni de cînd n-ai ieşit din palat.

EGERTON: Aşa e, doamnă, în afară de cazul că aţi umblat de una singură pe străzi!?

ELISABETA: Am umblat: cu ăsta! *(Arată un ochean.)*

EGERTON: Ce-i asta?

ELISABETA: Un cadou al ambasadorului Veneţiei. Se numeşte telescop sau ochean. Pune-ţi ochiul aici: e o sculă grozavă!

EGERTON: Fantastic... De necrezut cum vin toate aproape de tine!

DOFTOROAIA: Zgripţuroii dracului! Dă-mi voie să mă-nholbez şi io!

EGERTON: Splendid! Ai zice că atingi trecătorii cu mîna.

MARTA: Fii amabil şi pasează-mi-l şi mie, doar pentru o clipă.

EGERTON: Vă rog, poftiţi. Bine-ar fi să avem şi noi, la poliţie, cîte o unealtă ca asta.

MARTA: Uimitor!

ELISABETA: Bineînţeles, am şi comandat o ladă întreagă pentru dumneata, Egerton. În felul acesta, îi vei putea controla pe toţi cetăţenii, în orice clipă: ce fac, cu cine stau de vorbă, chiar şi în dosul ferestrelor, în propriile lor case. Îi vei putea supraveghea în pat, cînd fac dragoste... şi chiar cînd îşi fac nevoile! Un stat într-adevăr modern: Statul ginitor!

DOFTOROAIA: Doamne iartă-ne şi te-ndură! Dăliräz io au îi aieve ceea ce văz?

ELISABETA: Ce s-a întîmplat?

DOFTOROAIA: Colo gios, în fundu' uliţii ăleia, parcă-l văzui chiar pă milorzul di Esses... oh, d-apoi că-i fain maşcul! Îi cu înconjuraţii lui. Uitaţî-vă, vini ici-şa în cortegiu!

MARTA: Ia' să văd... Da, aşa e... sunt înarmaţi, dau din mîini... invită lumea să li se alăture.

EGERTON: Pe toţi dracii! Nu-i aşteptam chiar aşa curînd! Daţi-mi voie să văd şi eu.

ELISABETA: Nu, îmi pare rău, eu am întîietatea... scula-i a mea. Să văd eu, întîi.

EGERTON: Aveţi dreptate, scuzaţi.

DOFTOROAIA *(scoate un ochean din coşarca ei)*: Uitaţi-vă numa', uitaţi-vă, rejină, că tare mă chem că di data aiasta am fo scrîntită!

ELISABETA: Dar de unde ai luat telescopul ăsta?

DOFTOROAIA: I-al meu, l-am adus de la Venesia, acolo să vînd la moşi pe tarabie.

ELISABETA: Poftim, dincolo e un alt grup care trece podul sfîntului Bartolomeu... şi încă unul, care înaintează spre Trygham.

EGERTON: Scuzaţi-mă, trebuie să plec imediat: mă duc să-l întîlnesc pe Hellington spre a organiza contraatacul.

DOFTOROAIA: Să-l conductăz pînă la uşe?

ELISABETA: Nu, dumneata, Egerton, nu organizezi nimic. Ordinul meu este: nimeni nu mişcă! Lasă-i să se descarce şi să-şi facă mofturile, lasă-i să se bucure de aplauzele neguţătorilor şi băieţilor de prăvălie.

DOFTOROAIA: Brava, rejina noastă! Că oricum bolunzii ăia, la prima-întîie detunare de tun, fac pă ei mai abitir dicît calu' ista!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ELISABETA: Fă, totuşi, un lucru, Egerton... du-te la sir Cecil şi porunceşte-i să-l trimită la Essex pe Preşedintele Parlamentului şi pe şeful justiţiei. Să se prezinte contelui Robert cu următoarea misivă... notează: « Venim din partea Reginei să vă întrebăm care e raţiunea acestor adunări... dacă au semnificaţia unui protest, vrem să-i cunoaştem motivaţiile... vă asigurăm că veţi fi ascultat... şi veţi obţine cu siguranţă dreptate ». Ai scris, Doftoroaio? Bine... vezi ce faci! La revedere, sir Egerton.

EGERTON: Cu permisiunea voastră, Doamnă. Pe mai tîrziu.

ELISABETA: Da, ţine-mă la curent.

DOFTOROAIA: Ah, rejină mîndră... văzt-ai cum păli la faţă sor Egertonu cîn îi spuseşi dă scripturile dă pă păreţi? Pun rămăşag că sorii Cecil şi Bacon s-o fo spîrcuită pă ei!

MARTA: Te rog, Doftoroaio... vorbeşte mai puţin trivial.

DOFTOROAIA: D-apoi că dacă tot stînd la voroavă cu rejinele căpătai langaşul aiesta!

ELISABETA: Hai, dă-i zor, că mă grăbesc. S-ar putea ca Robert să se hotărască să vină aici chiar în seara asta. Mi-ai promis nu ştiu ce minuni în privinţa sînilor.

DOFTOROAIA: Îi fac, îi fac, drăguţă, numa' că o să se lese cu oarece arsură.

ELISABETA: Arsură?

DOFTOROAIA: Zău, din pricina aiestora. *(Arată un borcan)*

ELISABETA: Ce mai e şi acolo?

DOFTOROAIA: Bîze.

ELISABETA: Bîze?... Vrei să spui albine? Doamne sfinte! Şi ce-ai de gînd să faci cu ele?

DOFTOROAIA: Îţ pun borcănaşul pă sfîrc... Pă urmă zvîntur o lecuţă dă fum... bîzele dinlăuntru să mînie şi che ciocăne. N-o să tracă mult şi-ai să vezi cum ţî să umflă sfîrcu', ghe numa-numa! Atunşi să ti ţii: cheatră!

ELISABETA: Eşti nebună... să-mi umfli sînul cu o albină?! Ştii ce dureri provoacă înţepătura de albină?!

MARTA: Ce-i drept, găselniţa e superbă... nu m-aş fi gîndit niciodată la aşa ceva.

ELISABETA: De ce n-o pui să-ţi împungă ţie sfîrcul, dacă-i aşa de superbă?

MARTA: Pentru că eu nu am nici un Robert de strîns la sînul învîrtoşat, draga mea. Oricum, poţi să refuzi. O să vîrîm nişte cîlţi sub corsaj...

DOFTOROAIA: Bon, numa că cîlţî nu-s totuna... mai cu samă dacă lui Roberto are să-i vină să che mîngîie. Ş-apoi, nu-i tomna ré ciocănitura ghe bîză... căci io am să ung sfîrcu cu un picuţ dă miere şi dă smirnă în scoposul dă a amorţî dolorul.

ELISABETA: Eşti sigură că o să se facă tari şi rotunzi?

DOFTOROAIA: Apăi, nu tomna cît un balon... da' mîndri şi faini, să hii încredinţată!

ELISABETA: De-acord... dă-i drumul, atunci! Facă-se şi nebunia asta!

MARTA: Bravo! Tot înainte, Doftoroaio!

DOFTOROAIA: Bon, 'şteptem să facem unjerea cu miere şi cu smirnă. Ajutorează-mă!

ELISABETA: Ia stai, cît o să ţină umflătura asta?

DOFTOROAIA: Oh, fo trî dzîle... ba şinşi! Depande dă cîtă vreme lăsăm nuntru acu'.

ELISABETA: Aha, căci dacă se scoate acul, să zicem, după o jumătate de oră...

DOFTOROAIA: Ţî să dezvoaltă o ţîţă cît o lubeniţă! Iac-aşe!

ELISABETA: Sfinte Dumnezeule, asta ar mai lipsi!

DOFTOROAIA: Rejină dulşe: amu' cată a-ţ lua o răsuflare adîncă.

ELISABETA: Ajută-mă Doamne! Gata sunt!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DOFTOROAIA: Mătăluță, Mărtuță, apringhe la lumînarie bucățîca iasta dă sandal care scoache fum. *(Îi întinde un toc de lemn — aplică borcanul pe pieptul reginei.)*
ELISABETA: Aiuiuiuuuuuu ! Mamă, ce durere !....
DOFTOROAIA: Foarti bini ! Minune ! Pă loc o ciocăni !... Trăiască ! Vivat !
MARTA: Stai să suflu....
ELISABETA: Sfîntă Elisabeta, înnebunesc... aiaiaiai, ce arsură !
DOFTOROAIA: Țîni-ti taric... Majestate, îț pun pă gheasupra o lecuță dă canforă.
ELISABETA: Ajunge, ajunge... scoate acu! !....
DOFTOROAIA: Ba... încă un picuț... șteptem, dulceațo, răzistă... Nii mă, că o și prins să se umfleze !
ELISABETA: Așa-i... uite, Marta, se umflă într-adevăr, văzînd cu ochii... Hohohoho !... dar cîtă durere !
MARTA: Mai rezistă puțin... gîndește-te cît de superbă ai să fii după aceea. Mai c-aș pune-o pe Doftoroaie să mi-i aranjeze și pe-ai mei. Ia spune, albina aia... din borcan ?
DOFTOROAIA: Oh, aia ș-o pierdută acu'... încă un pic și-și dă duhu'. 'Șteptem să preparez alt borcan... cu o bîză nouauă... ian' uitațî-vă-ncoa... îi învălită în păpir.... ajunje să-i dai un bobîrnaci, să dăstupă și bzzz, cioc ! cioc !
ELISABETA: Așteaptă, lasă-mă să-mi trag sufletul, puțin.
DOFTOROAIA: Ba nu, trăbă să crească laolaltă țîțele... pîntru ca să le poț potrivi ... că-z doară n-ai vré să-ț crască una cît un munte și alta — neam !? Acu' trăbă lăsat sau scos la țanc !
ELISABETA: Bine, bine... mișcă-te... Auleo ! Vai de mine !
MARTA: Ce-i ?
ELISABETA: Iar mă ud pe mine....
DOFTOROAIA: Normal ! Ciocănitura ghe bîză face iefectu' aista !
ELISABETA: Termină odată, că înnebunesc !... Oh ? Robert, Robert al meu ! Uite cîte trebuie să îndur de dragul tău !
MARTA: Așază-te pe lighean, draga mea.
DOFTOROAIA: Gata ! *(Aplică al doilea borcan.)*
MARTA: Să fac fum ?
DOFTOROAIA: Da, dă jur-împrejur.... no, așe... Ciupe, Rejino ?
ELISABETA: Nu, nu simt nimic.
DOFTOROAIA: Stai așa, să dau drumu' nuntru la un picuț ghe fum... Iaca, iaca... uită cum să mînie... bzzz... amu' să che țîi ciocănitură ! Ciupe ?
ELISABETA: Nu, nu simt nici o împunsătură.
DOFTOROAIA: Tulai, bîză prostovană. Nu vrei s-o ciupi ? Apoi, stai tu numa', ț-arăt io ție, am să ti chilăvesc tătă, tătă ! *(Agită borcanul)*
ELISABETA: Și ce se întîmplă acum ? Am să rămîn cu un sîn cît un pepene și cu celălalt cît un țîr uscat ?
DOFTOROAIA: Ba... amu am să prind alta... am ici-șa un ghespoi... terèbel !
ELISABETA: Un viespoi ? Cum, adică faci și tu parte din conspirație, vrei să mă omori ?
DOFTOROAIA: Nu-ț hie frică, dulșe splendoarea mè: ciupitura ghe ghiespe îi mai moalie dăcît cele ghe bîză ! Hai, fii pă pacie ! Traje-o-n sus, Marto !
În învălmășeala ce se produce, Marta pune tăciunii pe scaun. Elisabeta se așază pe ei și se frige.
ELISABETA: Alaialauuu ! Ce mai e și asta ? ! Alaiaiuuuu ! Ard... alaiauuu, cum mai ard !
MARTA: Scuză-mă, comoara mea... eu sunt de vină... am așezat tăciunii tocmai acolo... Te-ai ars ?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DOFTOROAIA: Așază-che. . . acia în lighean, să te înrăcești cu apă. *(Așază ligheanul pe un scaun și borcanul, pe altul).*
ELISABETA: Nu, nu, lasă. . . Oiluuluuiuuu ! Asta-mi mai lipsea, să-mi pun șezutul la mulat. Alaiaiuuuuu !. . . Repede, scoate-mi acul din sîn că nu mai pot !. . .
DOFTOROAIA: Binie. . . 'șteptem să ți-l scot cu cleștuțu' aista.
ELISABETA: Un clește. . . Ce-ai de gînd, spune? *(Face o mișcare greșită, ligheanul cade, se mută pe celălalt scaun scoate un urlet)* Aiiluuiiluuuuuu !
MARTA: Ce mai e, iar?
ELISABETA: Tăciunii, iar? !
DOFTOROAIA: Ba, ghe data aiasta te puseși pă borcanu' cu bîze. . . N-o vrut, blăstămatu', să che ciupe dă sfîrc și che-o ciupită ghe-o bucă !
ELISABETA: Doamne, ce nenorocire ! Acum m-am ales cu o bucă cît o cocoașă și cu un sîn cît un pepene roșu, precum și cu o țîță cît un țîr și cu cealaltă bucă prăjită. . . și iar mă ud pe mine. . . .

Sfîrșitul primei părți

PARTEA A DOUA

Camera Elisabetei. Regina, în timp ce lumina crește, rămînînd totuși slabă, se află călare pe armăsarul de lemn și privește prin ocheanul îndreptat spre sală.
ELISABETA: Ai rămas tot treaz? Da, da, lumina aprinsă e cea de la fereastra ta. *(Își duce o mînă la frunte)* Ah ! Nu mai pot ! Nici tu nu reușești să dormi? *(Spre fundul scenei, cu voce ridicată)* Martaaa ! *(coboară tonul)* Oh, Robert . . . mișcă-te, ce mai aștepți să vii aici? *(din nou ridicînd vocea)* Martaaa ! Unde ești? Simt că plesnesc !
MARTA: Aici sunt, draga mea, ce s-a întîmplat? Unde ești?
ELISABETA: Aici.
MARTA: Ce faci acolo sus?
ELISABETA: M-am cocoțat pe cal fiindcă numai de aici pot să văd fereastra lui Robert.
MARTA: Nu te-ai culcat? . . . Nici măcar nu te-ai dezbrăcat !
ELISABETA: Am încercat să adorm, dar n-am putut. Mă simt întinsă ca o tobă ! Nu reușesc să închid un ochi.
MARTA: Caută să te relaxezi. Vrei să-ți fac un ceai de buruieni?
ELISABETA: Care ceai? N-ai înțeles! ! Nu pot să închid ochii pentru că mi-ați tras pielea de pe frunte în așa fel încît nu mai reușesc să-mi închid pleoapele . . . sunt blocată . . . cu pupilele holbate ! Uită-te la mine.
MARTA: Ai dreptate ! Am să slăbesc cîteva șuvițe . . . Aș, cine le mai poate deznoda . . .? ! Așteaptă că o chem pe Doftoroaie. *(strigă)* Doftoroaio !
ELISABETA: Spune-i să-mi aducă și ceva de răcorit sînii . . . frig de-ai putea să calci o cămașă cu ei !
MARTA *(în fundul scenei)*: Doftoroaie, mișcă-te ! Trebuie să desfaci codițele doamnei.
DOFTOROAIA: Acilea-s ! . . . Oh, scumpătatea me luminăție . . . ni la ea, drăguța, s-o și aburcată pe lemn, disdedimineață !
ELISABETA: Aha, mă iei peste picior? Ce-ai adus acolo?
DOFTOROAIA: Niscai bîzdîce, ghiespoi nou-nouți !
ELISABETA *(privindu-și sînii)*: Iar începi? Ca să nu mai spun că ultima ciupitură de viespe m-a străpuns ca un cuțit . . . și mi-a lăsat o gîlcă pe sîn.
DOFTOROAIA: Tătu-i normal, se chiamă gîlca Venerii !

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ELISABETA: Da, şi mai află că nici nu-s tari, şi nici nu stau la un loc: se hîţînă! Întîi coboară sînul stîng . . . pe urmă urcă sînul drept . . . . unul se face şpiţ . . . celălalt sporeşte ca un cozonac.
DOFTOROAIA: Tătu-i la locu' lui, cum să cuvini . . . i-un fain joc eroticesc dupe carle barbaţîi se dau în vînt . . . În afara de şele spusă, cum să sîmţăşche Maiastatea Voastră?
ELISABETA: Ca o mîţă vîrîtă într-un sac şi călcată de un regiment călare! Nu pot să ating nici un milimetru de piele că şi sar în aer! A propos de regiment . . . azi-dimineaţă în zori am auzit ca un huiet mare şi răcnete de ciocnire armată colo, spre Burchley.
MARTA: Ciocnire armată?
DOFTOROAIA: Nu, domniţă, am stat tăt tîmpu' dăstrează . . . ba mă şi dusei pîn-acolo-şe, am transvertat tătă Londra după bîzdîcoi, da' n-am auzîtă nice măcar un lătrat de cîne.
ELISABETA: Şi totuşi, sunt sigură. Am auzit şi pocnituri, ca nişte focuri de armă.
MARTA: Oi fi avut un coşmar!
DOFTOROAIA: Asta-i: un coşmare!
ELISABETA: Da . . . ai dreptate . . . de fapt, l-am avut: un coşmar teribil! Acelaşi de ieri noapte.
MARTA: Iar Stuarta?
ELISABETA: Da, chiar ea, fără cap, ivindu-se acolo. . . aievea, ai fi zis că o poţi atinge cu mîna.
DOFTOROAIA: Băsneşte, băsneşte, că io p'ormă îţ zîc tăt şe înseamnă învisurile aiste . . . *(între timp despleteşte cozile Elisabetei)*
ELISABETA: Oh, îţi mulţumesc, simt cum mă întorc din nou la viaţă . . . Cum vă spuneam, Maria Stuart . . . de data asta m-am pomenit cu ea descăpăţînată, dar căpăţîna o ţinea în mîini . . .
DOFTOROAIA: În mînuri? Păreche cu sîntu Ioanichie descăpăţînatu'?!
ELISABETA: Da, iar capul avea ochi care se mişcau şi gură care vorbea.
DOFTOROAIA: Ce miştoc! Capu! răchezat care băsădeşte! Şi şie grăia?
ELISABETA: Rîdea . . şi, rînjind, zicea: « De data asta ai scrîntit-o, catîrcă montată! De data asta zboară căpăţîna lui Robert! Ha! Ha! » Şi, trosc!, îmi trage un pîrţ!
DOFTOROAIA: Pîrţîltură dă căpăţînă descăpăţînată!
MARTA: Simt cum mă trec fiorii!
ELISABETA: Da, da . . . Şi pe urmă l-a aruncat în sus.
MARTA: Capul?
ELISABETA: Da, şi a început să se joace cu el, de parcă ar fi fost o minge . . îl izbea de perete . . . capul sărea înapoi . . . ea îl prindea din nou . . .
DOFTOROAIA: Măcară folosît-o picerele? Să bată loabda, ira, minje, adecă capu! . . .
ELISABETA: La un moment dat, capul l-a scăpat şi s-a rostogolit pe jos . . . a mai săltat o dată şi a strigat: « Auleo, mai încet, ce naiba, mă spargi, că doar nu-s minge! »
DOFTOROAIA: Tomna, zîc!
ELISABETA: Dar vocea era alta . . . nu mai era Maria cea care vorbea . . .
MARTA: Şi cine era?
ELISABETA: Vocea lui Robert!
DOFTOROAIA: Milosîrdul de Zexe? Oh, sfîntă Parască . . . Şi şie dzîce?
ELISABETA: « Nu trebuia să mă pui să zbor, Elisabeta . . . »
DOFTOROAIA: Să zbor? Aşe v-o fo zîsă?

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ELISABETA: Da, să zbor, « m-ai silit să plutesc ca un Icar batjocoritor pe aripile lingușelii . . . burdușit cu penele vorbelor sforăitoare » !
DOFTOROAIA: Avè glas răsunat, cu vîlvă . . . ca fantasmu lu' Hamlăt? !
ELISABETA: Da . . . « M-ai împins în sus — zicea — și-apoi m-ai trîntit de pămînt . . . m-ai doborît ca pe o găină . . . »
DOFTOROAIA: Minunat . . . Tătu-i cît să poati di minunat !
ELISABETA: Cum, minunat?
DOFTOROAIA: Înseamnă, splendoareo, că contili și-o chierdut minţili după domnia voastră ! Amurezat lulè ! Ce iștorie faină !
ELISABETA: Ho-ho, nu te pripi așa, cotoroanţo . . . bine-ar fi să fie adevărat !
MARTA: Ba da, o să meargă totul strună, ai să vezi.
DOFTOROAIA: A propostenie de știriciri bunie, Marto, zî-i ghe precurînda sosîre.
MARTA: Așa-i, uitasem . . . Încă în cursul zilei de azi, aproape sigur, șeful conjuraţilor o să fie aici . . .
ELISABETA: Robert?
DOFTOROAIA: Daa, să dădu ghe parchea cei direaptă și vini acilea să ţi să închine, Majestate, cît o maje! Te-mbucuri? !
ELISABETA: Sublim, dar — zic — un fapt atît de important de ce nu mi l-ai comunicat imediat?
MARTA: M-am zăpăcit . . .: povestea asta cu coșmarul . . . Mi-am pierdut capul !
DOFTOROAIA: Bagă binie la cap și să-ţi pierzi capu' cum trăbă !
ELISABETA: Daţi-mi ocheanul . . . poate că iese chiar acum !
DOFTOROAIA: Potolè-vu . . . ai să-l vedzi la amiadza dzîlii . . .
ELISABETA: Dar de ce așteaptă atîta?
DOFTOROAIA: Nu tă lăsa furată de pohtă, rejină: Milosîrdul de Zexe o zîs: d-apoi că aiasta-i vrut, aiasta ai ! Or să se ducă în procesie la palas și or să mi ţî-l aducă ici-șa, mîndru cumu-i soarele, alduitu' ! Și tu ai să hii ca luna ! No, amu' ţîpă-che jos, splendoare ! *(Elisabeta se dă jos de pe scaun)*
ELISABETA: Da, da, sigur . . . trebuie să mă fac frumoasă ! Hai, daţi-i zor ! . . . Înnodaţi-mi iar părul . . .
DOFTOROAIA: Mintenaș ţî-l răsucesc și che-acordesc la loc ! Poruncă !
ELISABETA: De cum intră, la început, mă prefac că-s supărată. Am să mă ţin ţeapănă . . . așa ! Cum arăt cînd mă-ncrunt? Fac riduri, așa-i? Mai bine rămîn impasiblă, ușor melancolico-îngîndurată. În felul acesta, pielea îmi rămîne întinsă. Pe urmă, puţin cîte puţin prind să-i zîmbesc . . . e bine așa? Oare o să-mi ia imediat în considerare sînii? Fir-ar să fie, trebuie să m-așez pieziș, cu buca asta umflată care nu mă lasă să mă reazem. La ce oră se duc să-l ia?
DOFTOROAIA: Sîr Egherton o zîs . . . păstă o păreche dă ceasuri.
MARTA: S-ar putea să vină chiar și mai devreme.
ELISABETA: Ce bine-ar fi! *(Martei)* Tu stai și controlează cu ocheanul cînd apare alaiul cu Lorzii.
DOFTOROAIA: Stau io cu ocianu' ! Că mie-mi plașie să fac pă ginitoarea !
ELISABETA: Nu, tu te du acum la ușă, căci bate cineva . . . Să nu lași pe nimeni să intre.
DOFTOROAIA: Iaștă sîr Egherton, șpionu'. Bagu-l?
ELISABETA: Bagă-l, da . . . desigur că vine cu vești de la Robert !
DOFTOROAIA: Apăi, că să-l las nuntru să vă ginească tătă jumulită cum vă aflaţi, rejină?
ELISABETA: Leagă-l la ochi !
DOFTOROAIA: Să-l leg la ochi? Un cap de șpion? Îl lovește damblaua !
ELISABETA: Fă-l să-și îndese pălăria peste ochi !

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DOFTOROAIA: Proscalitîţ 'nuntru, Milosîrde. *(intră Egerton)* Moment ! Trăbă să vă slobozîţ clopu' în gios ! Poruncă de la rejina majestate ! Nu vrè să hie ginită. Vai di mini, nu săndează clopu' aista pe un dovleac aşa dă baban ! Să tai aşa o căpăţînă, asta zîc şi io meşteşug ghe clasa prima-ntîi ! Tulai, ce plăcere pîntu gîde ! Bon, să merjem. Apucaţ-o direpţ 'nainche, nişi o grijî, vă-ntrolochez io !

ELISABETA: Bună ziua, sir Egerton.

EGERTON: Majestate . . . sper că aţi petrecut *(se împiedică)* . . . o noapte . . .

ELISABETA: Da, da . . . mă simt foarte bine. Dumneata, în schimb, ai vrea să binevoieşti a-mi explica ce anume are în cap domnul Cecil? Ce babilonie mai ticluieşte? De ce nu l-a trimis imediat pe Lorzi la Essex, după cum am poruncit?

Marta, după ce l-a însoţit pe Egerton, se duce la fereastră şi se uită prin ochean.

DOFTOROAIA: Răspundeţ, Milosîrde !

EGERTON: Sir Keeper era de negăsit, Majestate, şi ca să nu pierdem timpul ne-am gîndit să-l înlocuim cu primarul Londrei.

DOFTOROAIA: Oho ! La minut v-aţ descurcatără !

ELISABETA: Aha, bine, o să vorbim mai tîrziu despre asta. Alte noutăţi, Egerton? Şi tu, Doftoroaio, mută calul mai spre fund.

EGERTON: Din păcate, doamnă, mă aflu aici pentru a admite că aţi avut încă o dată dreptate . . . bănuielile domniei voastre au fost întemeiate.

ELISABETA: Despre ce vorbeşti, Egerton?

EGERTON: Teatralistul ăsta . . . cum îi zice . . . îl aveam scris, aici. Iertaţi-mă o clipă *(întoarce capul, îşi ridică un pic pălăria şi se chioreşte la o însemnare de pe un petic de hîrtie)* . . .

ELISABETA: Vorbeşti de Shakespeare?

EGERTON: Da, chiar de el ! Face parte din bandă.

ELISABETA: Care bandă?

EGERTON: A conjuraţilor, doamnă.

DOFTOROAIA: Şăzpir, un răzbelit? Oh, sfîntă Fişloară !

ELISABETA: Eşti sigur?

EGERTON: Mai mult decît sigur, doamnă . . . Acest Shakespeare e oarecum în serviciul contelui de Southampton . . . care, pe deasupra, e şi impresarul său teatral, fiind coproprietar al lui Globe.

ELISABETA: Bun, şi ce-i cu asta?

EGERTON: Dar, doamnă, Southampton e unul din capii conjuraţiei !

DOFTOROAIA: Of, şie lumie, şie lumie ! Om ghe teiatru şi să facă politichie ! N-am mai pomenitără aşa şeva !

ELISABETA: Cum e cu putinţă? Southampton e vărul meu, singura mea rudă, prieten credincios, l-am înconjurat totdeauna cu dragoste, el s-a purtat întotdeauna foarte drăguţ cu mine . . . Şi uite ce mi-e dat să aflu acum, că s-a dat de partea mîrşavilor ălora care vor să mă reguleze . . . Unelteşte cu corcitura aia de codoş l-am numit pe Essex.

MARTA: Nu, Elisabeta . . . n-o lua aşa . . . uite, eşti toată vînătă . . .

ELISABETA: Ba am să-i nimicesc . . . mă duc eu însămi să-i înfrunt . . . spînzuraţi îi vreau şi-am să-i las să atîrne pînă or putrezi ! Vreau să văd cum vin toate păsările Angliei să le ciugulească măruntaiele ! *(sughiţă a vomă)*

MARTA: Poftim, ştiam eu . . . vino, vino dincolo . . . *(ies)*

DOFTOROAIA: S-or băgat afară. *(lui Egerton)* Poţi să-ţ arîdici clopu !

EGERTON: Îmi pare rău că i-am provocat o asemenea criză . . .

DOFTOROAIA: Noroc că nu văzuşi ce uoichi făcu . . . răi, răi, că ti-apucă groaza, cum îs a lu' soră-sa . . . cînd l-o fo sculacă în cap trebunalu' Enchezîţîii ! Degeaba, are păru' roş . . . Ca şi domnia ta ! Neam găh roşcovani . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EGERTON: Şi ce-i cu asta?
DOFTOROAIA: Ăl mai blînd din roşcovani îl bagă-n mormînt şî pă tat'su, cum să zîce.
EGERTON: Îmi pare rău de Southampton, are zilele numărate, bietul, ca şi acel Shakesepare . . .
DOFTOROAIA: Hîrşt ! Şi, ţop !, capu' poietului în coşarcă ! Domnia ta scii, milosîrde, di ci măsura sîcrielor în Englitera îi mai scurtă decît trăbă?
EGERTON: Nu ştiu, de ce?
DOFTOROAIA: Pîntu că aproape tăţ sunt îngropaţ cu capu-n mînă !
EGERTON: Pii, bătu-te-ar, că hîtră mai eşti ! . . . Tăcere ! Se-ntorc !
DOFTOROAIA: Clopu' glos ! . . . Cum vă sîmţîţ, rejînă?
ELISABETA: Mult mai bine, mulţumesc. Egerton, fă-mi plăcerea şi procedează astfel încît să se ajungă la o soluţie elegantă şi paşnică. M-am săturat pînă peste cap de conjuraţiile astea provocate şi umflate cu foalele. Dumneata mă înţelegi, Egerton ! Ori de cîte ori un grup al puterii încearcă să-l elimine pe celălalt, trebuie neapărat să fiu şi eu băgată-n ciorbă ! Cu un pic de bunăvoinţă sunt sigură că, încă de mîine, din toată istoria asta îmbîrligată n-o să mai rămînă nici urmă şi că, aşa cum se spune la teatru, în încheierea piesei: totul e bine cînd se termină în aşternutul unui frumos pat de două locuri !
Deodată se aud ţipete agitate, tropăituri de oameni care aleargă.
O VOCE: Alarmă, alarmă ! Acolo e ! . . . În partea aia ! *Se aud bătăi în uşă.*
ELISABETA: Ce s-a mai întîmplat? Du-te de vezi, Marta.
MARTA: Ce v-a apucat? Vin acum. *(întredeschide uşa)* O clipă. *(Elisabetei)* E şeful gărzii.
ELISABETA: Cine, Bertrand Sliking?
MARTA: Chiar el ! Zice că un bărbat, căţărîndu-se pe ziduri . . . Îl las să intre?
ELISABETA: Pe cine? Pe bărbatul care să caţără sau pe Bertrand?
BERTRAND *(abia arătîndu-şi vîrful nasului)*: Cer învoirea să trec pe-aici, cu străjile mele, Majestate . . .
ELISABETA: Hei, lume ! Ăsta-i iatacul meu, nu o poştă de schimbat caii . . . Unde se căţăra omul acela?
BERTRAND: Pe trunchiul glicinei din curte, doamnă . . . spre odaia dumneavoastră. Ne permiteţi să intrăm şi să aruncăm o privire?
ELISABETA: Să aruncaţi o privire spre mine? Şmecher, dumnealui . . . sub pretextul unui asasin . . . Nu-i nevoie . . . Îl avem aici pe însuşi şeful poliţiei . . Dă-i drumul, Egerton . . . Cotrobăleşte unde vrei şi cît vrei, dar nu în odaia mea, rogu-te . . .
EGERTON *(pe dibuite, cu pălăria pe ochi)*: Îmi daţi voie . . . Mă duc imediat.
DOFTOROAIA: Îngăduiţ să pătrundă străjile, doamnă, căci pericola-i mare !
MARTA: Are dreptate, de acord că pielea-i a ta . . . dar dacă, într-adevăr, s-ar afla pe-aici un ucigaş plătit . . .
ELISABETA: Aş !, nu e nimeni . . . Pun pariu că toată tevatura asta e pusă la cale . . ca să aibă pretextul de a declara starea de alarmă şi de a bloca venirea lui Robert . . . numai că eu nu mă las îmbrobodită !
MARTA: Sau nu cumva tu însăţi vrei s-o blochezi, înainte ca străjile să-şi vîre nasul în aşternutul tău? Spune drept, ai pe cineva în pat?
ELISABETA: Şi ce-ţi pasă ţie? Sau pretinzi să scotoceşti chiar tu . . .
DOFTOROAIA: Cald, cald cătră fierbinti ! Sîmţ aromî de carne proaspătă, carne vîrtoasă di tinerel în şel pătuşel !
ELISABETA *(apare dincolo de batantele patului cu baldachin)*: Ieşi, dragule ! Repede, Hai, Thomas, trezeşte-te . . . ăsta zic şi eu somn sănătos ! Cu toată hărmălaia

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

din jur... Scumpul de el, ce buimăcit mai e! Hai, grăbește-te... uf, ce mă poate enerva!

Apare un flăcăiandru pe jumătate gol.

MARTA: Oho, surpriza de Paști!

ELISABETA: Te poftesc să nu-ți îngădui comentarii imbecile!

DOFTOROAIA: Apăi, cum să nu, bietu' fișior s-o fo pierdută... și ea, mama răniților, i-o fo găsît adăpost în așternutu' ei.

ELISABETA *(tînărului)*: Hai, ia cuvertura și învelește-te. *(Martei)* Ajută-mă tu... unde-l bag acum?

MARTA: Dă-i drumul pe fereastră!

DOFTOROAIA: Brava, așa îl socot cremenal și-l pușcă-n cap!

ELISABETA: Tocmai. *(tînărului)* Nu mai încerca să te-mbraci, Thomas, nu mai ai timp.

TÎNĂRUL: Doamnă, nu pot să ies așa... în cuvertură...

ELISABETA: Nici vorbă de așa ceva... fără să mai pun la socoteală cît mă costă! Și-apoi: de ce să ieși? Să te dai de gol în fața străjilor că ai fost cu mine?!

MARTA: De ce nu-l travestești?

ELISABETA: Ascultă, te poftesc să nu mă iei peste picior.

DOFTOROAIA: Io dzîc că nu-i chiar gînd prost să-l transînvîrtești!

ELISABETA: Fie, m-ai convins... E o idee! Aruncă-mi bonețica și rochia aia de casă. Am să te dau drept una din cameristele mele... Buci de slujnicuță ai, ce-i drept!

TÎNĂRUL: Nu-i potrivit cu rangul vostru, doamnă, să vă bateți joc de mine în halul ăsta! Să mă-mbrăcați în rochie de femeie!

ELISABETA: Nu mai face atîtea mofturi, Thomas. Pînă și Ahile, campionul bărbăției, s-a travestit în femeie și încă din motive mult mai puțin nobile. Nu voia să-și facă serviciul militar.

TÎNĂRUL: Vă bateți joc de mine mai departe! Nu insistați, vă rog! Prefer să mă arunc de la fereastră așa cum sunt!

ELISABETA: Bravo, așa o să se spună că regina îi folosește pe băieți, îi stoarce de puteri și pe urmă le face vînt jos, goi pușcă. Fără, măcar, să-i îmbrace la loc. Intră aici și îmbracă rochia asta... și boneta! Ordin! *(Tînărul, deși contrariat, se execută.)*

MARTA *(cu privire la tînăr)*: Bravo ție, să dormi în brațele unui flăcău, cum zicea Epicur, face bine la ten.

ELISABETA: Ascultă, limbă veninoasă ce ești, am vrut doar să văd dacă reușesc să mă las îmbrățișată... fără să urlu de durere!

MARTA: Aha, flăcăul experimental!

DOFTOROAIA: Probăluitorii ghe țîțe!

ELISABETA: Da, chiar așa. Nu pot risca să fac o figură proastă cu Robert. Din păcate, a fost un dezastru: mă mîngîia... iar eu eram toată numai tînguire... gemete... vaiet de durere... iar el era convins, puțoiul, că toate astea veneau din prea mare plăcere; mi-a mușcat chiar un sîn... i-am tras un genunchi în bot de era să leșine!

DOFTOROAIA: Veniț să vedeț... colea, în grădină... în laberent... străjiii...

MARTA: Cine-i în labirint?

ELISABETA: Are dreptate... acolo printre tufele grecești... îl vînează pe unul.

DOFTOROAIA: Trăbă că-i corșitura aceie care o fo cercată să urșie în odaia aiasta!

ELISABETA: Du-te jos, aleargă... poruncește să fie prins viu. *(Marta iese)* Uită-te și tu, parc-ar hăitui un mistreț... Acum, hai să trecem la fereastra cealaltă.

DOFTOROAIA: Să merem... că fain îi, Doamne! Nu trece o minută și iară altă păliturĭ dă teiatru! Ai zice că ieșit la un șpectacăl, la o panăramă de moși!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

(Ies, luînd cu ele ocheanele. Intră tînărul, strecurîndu-se din spatele patului; e îmbrăcat doar pe jumătate ca femeie, poartă rochia, dar are torsul gol.)

TÎNĂRUL: Doamnă, iertaţi-mă . . . dar nu pot şi nu pot!

Din spatele unei draperii apare un bărbat: e ucigaşul cu simbrie.

UCIGAŞUL: Imbecilule, fiu de căţea, ce dracu' ai făcut?

TÎNĂRUL: Ce-i? Cine-i? Ah, dumneata erai, părinte . . . Atenţie!, regina e pe-aici, în preajmă . . . şi mişună de străji.

UCIGAŞUL: Tocmai, şi într-un moment ca ăsta tu faci atîtea mofturi pentru un capot şi o boneţică de femeie!

TÎNĂRUL: Dar e umilitor!

UCIGAŞUL: Imbecilule! Care-i misiunea ta: să-ţi salvezi demnitatea sau succesul cauzei?

TÎNĂRUL: Da, dar cînd eşti silit să-ţi pierzi onoarea . . . prostituîndu-te la un asemenea nivel . . .

UCIGAŞUL: Păi sigur, pentru că a te tăvăli în patul unei bastarde asasine şi a te lăsa acoperit de bale ca o tîrfă, asta nu e . . .

TÎNĂRUL: Nu dumneata mi-ai poruncit să mă las adus în patul ăsta?

UCIGAŞUL: Da, dar fără să exagerezi şi să te deduleeşti . . . nu trebuie să uiţi nici o clipă, Thomas, că ea e ucigaşa Mariei!

De afară se aud din nou răcnete şi cîteva împuşcături.

TÎNĂRUL *(aruncînd o privire pe fereastră)*: Cine e nefericitul pe care-l vînează?

UCIGAŞUL: Nefericitul, zici? De-ai avea tu atîta curaj! Ăla s-a făcut momeală pentru a crea o diversiune şi a-mi uşura mie sarcina de a urca pînă aici, nestingherit. Hai, joacă-ţi şi tu rolul, la rîndul tău. Trebuie să rămîi cît mai mult în camera asta, ca să-mi acoperi retragerea. După ce o aranjez pe regină, dai alarma, avînd grijă să trimiţi străjile în pod . . . în timp ce eu am să cobor în curte.

TÎNĂRUL: Şi dacă nu reuşim? În curînd camera asta se va umple de lume . . . Am auzit că Essex vine aici.

UCIGAŞUL: Nu, Essex nu vine . . . cel mult, atacă!

TÎNĂRUL: Atacă? Cum să atace dacă s-a dus după el însuşi Preşedintele Camerelor în persoană?

UCIGAŞUL: Ascultă, Thomas: dacă Essex vine aici, vine numai înarmat şi însoţit de toată ceata în păr . . . iar, în urma lui, se va răscula întreg oraşul . . . au să-i lichideze pe Cecil, pe Bacon şi jumătate din Lorzi . . . dar pe regină o vor salva . . . şi asta nu putem să le-o permitem . . . Hai, mişcă-te. Fă tot ce-ţi porunceşte ea, fără mofturi, ai înţeles? Chiar dacă te-o pune să umbli cu capu-n jos şi cu o luminare aprinsă în şezut!

TÎNĂRUL: Oh, nu, aprinsă, nu!

UCIGAŞUL: Basta! Eu am să mă vîr în burta calului. Hai, ajută-mă, văd aici o uşiţă. Cînd va sosi momentul, dă-mi un semnal de cale liberă, fluieră ceva din flautul ăsta . . . Nu, nu-s în stare să rămîn închis în cal. Prefer şemineul. Pst!, fii atent să nu care cumva să aprindă cineva focul! *(Se ascunde sub bolta căminului.)*

TÎNĂRUL: Cine vrei să-l aprindă, e primăvară doar!

Intră Regina şi Doftoroaia, iar după o clipă şi Marta.

DOFTOROAIA: D'apoi cum o fo făcută dă să sfîrşi?

ELISABETA: N-am idee . . . am auzit o detunătură . . . Ah, uite-o pe Marta . . . Cine l-a împuşcat?

MARTA: El însuşi . . . şi-a tras un glonţ!

ELISABETA: Aşa-i: glonţul destinat mie! Prin urmare, nu ştim cine l-a trimis, de acord? Pe toţi sfinţii, dacă vreunul dintre voi . . . inclusiv Egerton, suflă vreo vorbă cum că l-ar fi trimis Essex . . . îl împuşc eu . . . cu pistolul ăsta. *(Scoate*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

pistolul și îl încearcă. Tînărului, care stă stingherit în fața ei.) Și tu ce faci aici pe oscilantul? În curînd, va trebui să poruncesc străjilor să intre... mai mult ca sigur, scelerarul ăla avea un complice... vrei să te găsească în halul ăsta? Vrei să mă compromiți?
TÎNĂRUL: Bine, doamnă... am să îmbrac rochia și tot restul.
ELISABETA: Bravo, Thomas... ba nu, așteaptă. Scoate-o și îmbrac-o pe asta.
TÎNĂRUL: Dar e o rochie de-a dumneavoastră, doamnă...
ELISABETA: Marta, ajută-l, vreau să văd cum îi stă. N-am îmbrăcat niciodată rochia asta.
TÎNĂRUL: N-ar fi mai bine s-o îmbrace guvernanta dumneavoastră?
ELISABETA: Nu, nu e măsura ei. Și-apoi, vreau ca tu să-ți dai seama pe viu ce înseamnă să joci rolul unei regine. Faceți pe fandosiții și pe sclifosiții; voi, tinerii, cu costumașele voastre de fluturași străvezii! Acum să te văd! Scoate-ți bonețica... dă-i peruca mea de ceremonie...
MARTA: Nu ți se pare că exagerezi?
ELISABETA: Taci, Martie din post!
DOFTOROAIA: Oh, șie plășiere, șe desfătășiune... taman ca la teiatru.
ELISABETA: Dacă voi, bărbații, care faceți mereu pe viteji, ar trebui să purtați o haină ca asta în bătălii, în loc de armură... n-ar mai fi războaie!... ți-o spun eu. Cum te simți?
TÎNĂRUL: Tras-împins, ca ferecat într-o cușcă... iadul, ce mai! De rușine, mai ales! Vă rog să nu spuneți nimănui!
DOFTOROAIA: Aburcă-te, drăguță, pe catalijele aieste de sabotori!
ELISABETA: Hai, încalță saboții... sus, în picioare! Încearcă să pășești. Hai, curaj... atenție la ținută! Nu te bălăbăni. Parc-ai fi o rață paralitică... stîngaci și caraghios!
TÎNĂRUL: E greu să umbli cu picioroangele astea.
ELISABETA: Hai, capul sus!... Scoate fundul în afară... leagănă-te din șolduri... Așa, asta e!... ești splendidă! N-am dreptate, Marta?
DOFTOROAIA: Ohoho! Faină bucățică!
MARTA *(observînd că din cămin iese un fum gros)*: Ce-i cu fumul ăsta?
DOFTOROAIA: Carnacsî! Sfeșnicu s-o fo urlat în șeminea.
ELISABETA (ia o carafă plină cu apă și o deșartă în cămin): Să stingem focul acesta!
DOFTOROAIA: Ba!... nu-i bini cu apî!
ELISABETA: Liniște! *(adresîndu-se Tînărului)* Adorabil! N-ai jucat niciCînd roluri de fată? Știi doar că ctitoresc o trupă teatrală de băieți?!
TÎNĂRUL: Da, doamnă, băieții reginei, « Queen's Boys », îi cunosc.
ELISABETA: Dar nici unul din ei nu e așa de credibil, ca fată, cum ești tu!
TÎNĂRUL: Iar vă bateți joc de mine!
ELISABETA: Dimpotrivă... Vezi... era cît pe ce să-ți dezvălui un secret, Thomas dar acum mă rușinez.
MARTA: Halde, draga mea... nu crezi că e momentul să ne gîndim la lucruri mai serioase.?
ELISABETA: Dă-mi pace!... vezi, Thomas, nu mă lasă să vorbesc...
TÎNĂRUL: Mie puteți să vă destăinuiți, doamnă.
ELISABETA: N-ai să sufli o vorbă nimănui?
DOFTOROAIA: Parastisește, domniță... parastisește, că ești ca o bombardă!
ELISABETA: Uite, eu nu sunt femeie în înțelesul complet al cuvîntului.
TÎNĂRUL: Ce spuneți? Nu sunteți femeie?
DOFTOROAIA: Of, ce basnă dulșicî!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ELISABETA: Pun pariu că ai şi auzit anumite bîrfe. Se vorbeşte asiduu la Curte. Limba aia spurcată de Ben Jonson chiar voia să scrie o piesă pe tema asta, dar cineva i-a ars teatrul şi el s-a răzgîndit!

MARTA: Bine i-au făcut!

DOFTOROAIA: Păi cum să nu! Îl cunoscui şi io pă nelejuitu' ăla de vru să pună pă teiatru comèdia aia di i-o spus... cum i-o spus?

ELISABETA: « Fecioară de nevoie »!

DOFTOROAIA: Baş că aşa i-o fost spusă!

ELISABETA: Iar fecioara de nevoie trebuia să fiu eu...

DOFTOROAIA: Rejina în ţoale di stranvestit?!

TÎNĂRUL: Brr, ce trivialitate!

ELISABETA: În ce sens, trivialitate? Thomas... nu te lua după aparenţe! Dacă ţi-aş pune că eu m-am născut băiat şi că mama, ca să nu mă sugrume în leagăn de cum m-am născut, m-a dat drept fetiţă?

TÎNĂRUL: Imposibil... glumiţi...

DOFTOROAIA: Ba nu, nu se-nglumează de locului-loc. Ie limpidi! Pîntu că mamă-sa, Boleyna, o fo căzută în dişgreaţă lu' omu'-său, Henricu' ăl Roş şel Teribăl, carele ţîpa la ie: « Ana curviştana! » Pardò, doamnă! « Dacă-mi scoţ din cuptor un făt bărbătesc îl fac bucăţ... căci corşitura aiasta nu trabă a fi reje, iăl, în Englitera! Aşe-i că-i aşe?

ELISABETA: Bravo! Aşa s-a făcut că atunci cînd eu m-am născut băieţel...

Ucigaşul coboară din cămin, abia stăpînindu-şi tusea, şi se ascunde în spatele patului regal.

TÎNĂRUL: Dumneavoastră, băieţel?

ELISABETA: Da, dar mama a strigat imediat: « E fată! »

DOFTOROAIA: Şi ţ-o dosît mintenaş pistolaşu'!

MARTA: Termină, Elisabeta, îl zăpăceşti de tot pe băiatul ăsta!

ELISABETA: Ba, termină tu! De ce să i-o ascund? Mai bine să i-o spun chiar eu: da, sunt un bărbat-femeie... zi după zi mi-au pîngărît creierul... şi în felul acesta natura mea s-a întors pe dos. Sunt un bărbat-femeie. Rîzi, nu-i aşa: ha, ha, Elisabetoiul reginoi!?

Se aud alte detunături, în depărtare.

MARTA: Ce mai e, iar?

ELISABETA: Salve de culevrină... sau de bombardă... ocheanul, repede! Dumnezeule, vin dinspre palatul Devereux! Uite-acolo, se văd fuioare de fum care se înalţă din curte. Ce s-o fi întîmplat? Unde-i Egerton? Unde s-a ascuns? *(Martei)* Hai, vino să-l căutăm! *(ies)*.

TÎNĂRUL *(a ridicat ocheanul de jos şi îl încearcă)*: Oh, de necrezut... totu-i nemăsurat de mare!

DOFTOROAIA *(a descoperit flautul lăsat de Ucigaş)*: Ian' te uită... o fluierişcă... *(suflă în ea)*.

TÎNĂRUL: Ce faci, pentru Dumnezeu, nu! Semnalul... *(îi smulge flautul din mînă şi se duce spre pat, scrutînd interiorul acestuia, în timp ce Doftoroaia iese, supărată)*.

DOFTOROAIA: Şi ce-i dacă am fo suflată şi io o ţîră în pişcura aiasta?!... Băgaş-o-aş în fund! *(iese)*

TÎNĂRUL: Părinte!... Sper că nu s-a asfixiat... *(se întoarce şi se uită prin ochean)* Ia' te uită vrăjitorie!

Ucigaşul iese din ascunzătoare şi se apropie de Tînărul travestit, întors cu spatele. Îi dă o puternică lovitură de pumnal.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

UCIGAŞUL: Te-am avut, pui de lele! Crapă şi du-te direct în iad! *(Tînărul se prăbuşeşte aproape fără geamăt: Ucigaşul se uită împrejur)* Thomas, unde eşti? Unde s-a vîrît, imbecilul?!... Thomas!

TÎNĂRUL *(cu un fir de voce)*: Aici sunt...

UCIGAŞUL: Tu?! Cristoase! Ce cauţi în rochia reginei?

TÎNĂRUL: Cum, ce caut: nu mi-ai poruncit... tu... îmbracă-te ca femeile!

UCIGAŞUL: Ce năpastă!

TÎNĂRUL: Şi-acum, mă spinteci! Cine e puţoiul, dintre noi!?

DOFTOROAIA *(îl vede pe Tînărul căzut jos şi pe Ucigaş)*: Şini eşti matali...? Ajutor! Tulai! Auleo! Un berbant! Un popă asazin!

Ucigaşul înaintează spre Doftoroaie.

ELISABETA *(de afară)*: Ce-i, Doftoroaio... de ce ţipi?

DOFTOROAIA: Rejină, nu vă clătiţ din loc! Chideţ uşa c-acilea i-un asazin care întreabă di domnia voastră!

UCIGAŞUL: Blestemato! Taci sau te omor! *(îşi îndreaptă pistolul spre ea)*

DOFTOROAIA *(scoate din coş două borcane şi le îndreaptă ca pe nişte arme spre Ucigaş)*: Ba dă-ti tu năpoi!, că ghe nu pun bîzdîcii să che fu... să che fuljere! Dau stupuşu' la o parte şi-i puşc pă tini!

Ucigaşul trage în Doftoroaie, care sare într-o parte şi desfundă capacele borcanelor.

DOFTOROAIA: Tu ai vrută, mişălule!

UCIGAŞUL: Vai mie! Blestem să cadă... Ce-i asta? *(o rupe la fugă, urmărit de viespi şi apărîndu-se cu mîinile)*

DOFTOROAIA: Bîze! Bîzdîci! Ghiespoi!

ELISABETA *(de afară)*: Deschide, Doftoroaio, îţi poruncesc: deschide!

DOFTOROAIA: Nu întraţ nuntru, rejină, că am fo slobozîtă tăche bîzele să pungă şi să ciupe!

Între timp, Ucigaşul a deschis crupa calului şi s-a prefăcut că intră în interior. Apare Elisabeta cu un pistol în mînă, urmată de Străji, care încep să-şi dea palme peste faţă şi peste trup.

DOFTOROAIA *(Străjerilor)*: Atençion! Si băgaţ de samă... copertaţi mutra aistuia cu un şlengher, cu una batista. *(întinzînd Elisabetei o basma)* Ţine aiasta! *(Străjile ies din scenă prin spatele patului Elisabetei.)*

ELISABETA: Unde s-a ascuns cîinele ăla rîios?

DOFTOROAIA: Fu p-acilea pîn-acuşica... cred că s-o fo strecurată pă coşul' ghe la şeminea!

ELISABETA: Ziceai că-i un popă travestit?

DOFTOROAIA: Ba, iaşte bistoş un popă sadea, dintre sarsalăii ăia carie în tîmp ce-ţ dau cruce s-o ţuci, trag funia să che spînzure!... Bunînţăles, în numele Domnului!

ELISABETA: Fă ceva cu dihăniile astea! Deschide ferestrele să se ducă!

DOFTOROAIA: Şteptem, căz d-apoi că am acilea viespoiu-rejină; ajunge să-l sîmţască şi dau buzna tăţî în coşărcuţa aiasta... Paştele tău! Rejina o fo zburată d-apoi că inghe mere? Ian' te uită, se strecură pîn huda din nara calului şi tăţi bîzele să luară după ie!

ELISABETA *(îşi scoate batista cu care-şi acoperise faţa şi îl vede pe Tînărul rănit, întins pe podea)*: Oh, Doamne!... Ţi-au înfipt pumnalul în loc să mi-l înfigă mie!

TÎNĂRUL: M-au luat drept...

ELISABETA: Da, da, am înţeles... dragul meu, mi-ai salvat viaţa!

TÎNĂRUL: Nu... am făcut-o... anume... îmi pare rău!

ELISABETA: De ce-ţi pare rău?

TÎNĂRUL: Pumna... lul... ăsta... era pentru... dumneavoastră!

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ELISABETA: Știu, știu ... Repede, Marta, un doctor ... Ce de sînge!
DOFTOROAIA: Nu, să nu cumva să-i scoacheț cuțîtu'! ...
TÎNĂRUL: Nici ... măcar nu s-a uitat la mine ... în față, tîmpitu' ăsta de popă ... O lovitură de cuțit ... și valea! Fă pe femeia ... îmi zicea ... cu lumînarea în șezut ...
MARTA *(venind)*: Aiurează, sărmanul de el ... se stinge.
TÎNĂRUL: Deschide ... crupa ... calului ... «Mă vîr aici», zice ... Pe urmă zice: «Nu ... în șemineu». Face: «Suflă-n fluier!», dar eu nici n-am apucat să suflu și el: hîrșt! ... Totuși ...
DOFTOROAIA: Audz la iel, șie voroave strîmbe scoace ... îi o țîră cam dus di pi aistă lume ...
TÎNĂRUL: Și p-ormă intră ... în burta calului, de parc-ar fi la Troia ... și-acum viespii îl mănîncă de viu. Ha-ha!
ELISABETA: Nu, comoara mea, nu rîde, că-ți face rău ... Stai liniștit ... nu face eforturi ... *(Martei)* Ai chemat doctorul? *(Marta face semn că da)* Ai să vezi că o să scapi ...
DOFTOROAIA: Apăi că n-o scăpat: ba aș dzîșie chiar că o dat ortu' popii!
ELISABETA: Oh, Doamne! Eu sunt de vină! De la mine i s-a tras!
MARTA: Hai, dă-i drumul: aruncă toate vinile în spinarea ta, ca deobicei! N-a fost decît o întîmplare! Un accident. *(Elisabeta iese, urmată de Marta)*
DOFTOROAIA: Ian' ti uită șie întorsură, șie năroc porșesc pi stapînii aiștea! Își țîne băietanu' să-i încălzească așternutu' și mocofanu' îi mai fașie și slujba să o iele pă coajă pi conta ei! ...
EGERTON *(intră cu două străji)*: Vai, biata fată! *(Elisabeta și Marta se întorc în încăpere)* A fost una din cameristele voastre, nu-i așa?
ELISABETA: Da, o cameristă bălat ... l-am travestit, așa, în joacă!
MARTA: Nu vorbi prostii! *(lui Egerton)* Vă rog să înțelegeți: a rămas șocată! *(Elisabetei, în șoaptă)* Te rog, trag străjile cu urechea! *(lui Egerton)* N-o luați în seamă. (indicînd cadavrul) Duceți-o de-aici!
EGERTON: Imediat. *(străjilor)* Ridicați-o și duceți-o dincolo. *(Străjile execută ordinul: Egerton iese cu ei).*
ELISABETA: Bineînțeles, afară! Afară cu gunoiul ... nu mai e de folos!
DOFTOROAIA: Ni, măi, ni la cai! Ai dzîșie că l-o apucat bîzdara de-i dzîșie și streche!
MARTA: Așa-i ... ascultați, parc-ar și necheza!
DOFTOROAIA: Ca cum s-ar hi băgată ghiavolu'n iel... mai mult ca segur că-i din prișina ghiespoiilor ce-o fo intrată colea!
ELISABETA: Destul! Simt că înnebunesc! Mă năpădesc iar coșmarurile... Cine-a ticluit vrăjitoria asta? Tu, Doftoroaio... ca să-mi pierd mințile!! Ești înțeleasă cu ei... cine te-a trimis? Vorbește sau poruncesc să te atîrne într-un cîrlig!
DOFTOROAIA: Drace! Fii pi pașe, minunăția noastă!
ELISABETA: Străjeri! Egerton! Luați-o! *(intră Egerton, urmat de străjeri, care o înșfacă pe Doftoroaie)*.
DOFTOROAIA: Na-ț paraua, dă-m sarmaua... Halal sarma mi-am căpătat slujindu-i pă domnii ăștia mari!
MARTA: Elisabeta, destul! Ai înnebunit? Femeia aceasta ți-a salvat viața, adineaori, și uite cum te porți cu ea!
ELISABETA: Ai dreptate:... iartă-mă, Doftoroaio... m-am lăsat orbită de groază!
DOFTOROAIA: Vă-nțăläg, îi normal: că cînd o rejină să sparie, să ușurază acățînd o slujnică în cîrlig și gata!, l-o și trecut țîfna!
MARTA: Și calul s-a potolit... nu mai tremură!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DOFTOROAIA: În schimb, m-o apucat pă mini o leacă di dîrdîială ! Am făcutără pi mini.... Permitèţi... *(iese prin fundul scenei)*
ELISABETA: Ia' spune-mi, Egerton, de ce n-am văzut încă delegaţia Lorzilor mergînd la Robert de Essex?
EGERTON: S-a întîmplat o nenorocire, doamnă... Essex şi ai săi nu şi-au respectat angajamentele. I-au atacat pe cei patru Lorzi de îndată ce au intrat în palat şi i-au sechestrat.
ELISABETA: Cînd?
EGERTON: Acum două ore.
ELISABETA: Sechestraţi? Adică cum?! Essex a înnebunit de-a binelea... Îi trimit pe Lorzi să-l aducă la mine, iar dumnealui îi sechestrează!
EGERTON: Din păcate, aşa s-au petrecut lucrurile.
ELISABETA: Au fost şi morţi în momentul agresiunii?
EGERTON: Nu dintre Lorzi cel puţin... de-ndată ce scrisorile au fost semnate de toţi patru.
ELISABETA: Ce scrisori?
Doftoroaia revine în scenă.
EGERTON: Cele scrise de cei patru Lorzi, care cer să fie eliberaţi cei 24 de prizonieri... în schimbul întoarcerii lor în libertate!
ELISABETA: 24 de prizonieri? Nu ştiam să fi capturat vreunul!
EGERTON: Doamnă, sunt cei luaţi în urma ciocnirilor de azi-noapte.
ELISABETA: Aha, vasăzică, n-a fost doar un coşmar al meu. Răcnetele şi detunăturile erau, prin urmare, adevărate... nu le-am visat! Marta, Doftoroaio... v-am întrebat şi m-aţi lăsat ca o nătîngă în delir. De ce?
DOFTOROAIA: Iaca, uitaţi-vă şî dumneavoastră, doamnă... io am fo ieşită să dau o raidă şi cînd numa' aud trosc-plosc şi zîc: o fi fo vijelie... dară nu plova, nu să videu nouri... şi-atunci zîc: o hi niscai trabă drăcească... fo corabie, poache, care să bagă în port pă ciaţă şi traje cu tunu'... batăr că n-o fo nice un pic de negură. Atuncia, io...
ELISABETA: Doftoroaio! Las-o baltă!
DOFTOROAIA: Sîr Egherton... scoateţî-mă, mă rog frumos, din strîmtoarea aiasta!
EGERTON: Doamnă, eu i-am dat ordin să tacă... pentru a nu vă produce nelinişte!
ELISABETA: Dumneata ai dat ordin? Dar ce-s eu, o troglodită slabă de minte, căreia trebuie să i se ascundă tot? Care nu trebuie să ştie nimic?!
EGERTON: Iertare, doamnă. Am greşit... nu ne-am închipuit desigur că o să se ajungă la o asemenea întorsătură.
ELISABETA: Dumneata nu ţi-ai închipuit? Glumeşti? Şi nici Bacon, şi nici Sir Cecil nu şi-au închipuit? Păi, tocmai asta sperau! Cum adică, vă bateţi joc de mine? Sigur că da, e limpede! Ei au organizat capcana! Întîi au pus la cale o ciocnire armată, au făcut aşa încît să fie luaţi 24 de prizonieri şi pe urmă... Acum înţeleg de ce ne-au pus să alcătuim solia din cîrcotaşii ăia de Preşedinte al Camerei şi de ministru al justiţiei... Ha, ha!... Închipuiţi-vă, doi puritani fanatici... gata numai de linguşeli la orice hotărîre politică... Ce minunată ocazie să fie măturaţi din cale....
DOFTOROAIA: Asta zisei şi io pişicher!
EGERTON: Ce-ţi bagi nasul unde nu-ţi fierbe oala? Taci din gură!
ELISABETA: Ba nu! Dumneaei tace numai cînd îl ordon eu! Aşa! Vă jenează anumite comentarii... logic! N-aveţi nevoie de pisălogi. Vreţi să fiţi liberi, să aranjaţi şi să hotărîţi totul între voi... De ce nu vă puneţi coroana mea pe cap... şi mie de ce nu-mi daţi un şut în cur?!

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

MARTA: Elisabeta, iartă-mă, dar....
ELISABETA: Să taci în fața mea, codoașo, trăgătoare de sfori ce ești, mînă-n lînă cu el!
MARTA: Ei, asta nu...să nu-ți permiți să te porți așa cu mine... Eu nu sunt nici ministrul tău, nici sluga ta... ai înțeles? Căci, dacă ai uitat, îți aduc aminte doar atît: atunci cînd sor'ta vitregă te-a azvîrlit în turn, în timp ce damele și lingeblidele de la palat te părăsiseră și te ocoleau mai rău decît dacă ai fi avut rîie, eu am fost singura... tîmpita de mine, care te-am însoțit acolo sus, cu șobolani flotanți și sub lilieci cu domiciliu fix!
ELISABETA: Da, scuză-mă, dar....
MARTA: Nici un scuză-mă.... șterge-te, știi tu unde, cu scuzele tale...
ELISABETA: Tocmai... crezi că astea-s vorbe pe care să le rostească o doamnă?
MARTA: Acum, să stai aici și să mă asculți... și pentru că trebuie să-ți spun cîteva de să mă ții minte, roagă-ți ministrul să iasă pentru cîteva clipe.
ELISABETA: Iartă-mă, Egerton... *(face gestul să se îndepărteze)* Am să te chem...
DOFTOROAIA: Da, o să ti rechiemăm.
EGERTON: Firește, doamnă... Permiteți! *(iese)*
MARTA: Deci, primo: tu, în halul în care ești — dragostea, gărgăunii înfrumusețării, dîrdora intîlnirii... ți-ai ieșit rău din minți, te-ai tîmpit cu totul, bună de închis într-un coteț de găini.
DOFTOROAIA: Marto, io zîc că ț-ar hi mai ușoriu să smulji un fir de păr din coada unui leu, nu zîc binie, decît să....
MARTA: Ia' mai slăbește-mă și tu! Pleacă de-aici!
ELISABETA: Ba nu, Doftoroaia rămîne aici. Bine, merit dojana! Dar, să-mi fie cu iertare, chiar voi mi-ați cîntat în strună, voi m-ați pricopsit cu lucrările astea de restaurare.... chiar tu, Marta, ai fost cea dintîi: viespile pe sîn, viermii scîrbavnici pînă-n fundul urechilor!
MARTA: Da, pentru că mi-a fost milă de tine... stăteai acolo smiorcăindu-te, ca o zdreanță. M-am pus în locul tău și mi-am zis: «Și eu aș face la fel!» Numai că aici stă neghiobia: eu nu-s regina!
ELISABETA: Păi, da, eu nu sunt o ființă omenească, eu... cum să-mi permit eu sentimente, pasiuni!....
MARTA: Dacă vrei să știi, nu mă impresionează ce spui. Cine te oprește:... vrei să duci o viață de femeie normală? Abdică! Țin minte că acum un an... oh, dacă te-ai fi văzut!.... erai în același hal....
ELISABETA: Ar fi trebuit să mă scuip eu însămi, nu, hai, spune-mi-o?
DOFTOROAIA: Oh, musai că drăguțu' și 'iubitu' vost amorez umblă amu fără să-l doară ludaia, capu' adecă, și sufletu' că v-o îmbrobodită, ducă-să și tăt s-ar duce în rădvanu ce i-aț dat în danie ca să să ducă la cuplărai. Poci a vă zîce una faină?
ELISABETA: Dă-i drumul, s-auzim!
DOFTOROAIA: Da' nu mă spînzurați cu cracele-n sus? Atuncia vă zîc ca lu' milosîrdu ăsta a vost' i s-o sultără fumurile la cap și se făcu așe dă fudul, încîtă îi segur că-și poate sătura pohta să se aburce pă crupa ta, rejină, da' ș-o luat și socotința să-și puie dinainti o perină, să nu-și pungă bucile în zîmțurili coroanei tale!
ELISABETA: Ești o trivială... În orice caz, admit, da, că dumnealui profită. Dar eu îl fac praf și pulbere oricînd și oricum aș vrea, dacă exagerează!
MARTA: Ai auzit? Dacă exagerează!?
DOFTOROAIA: Of, amoriu l-o prostît și pă Dumnezău sfîntu', de l-o făcut să-și puie un triangul pă cap!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARTA: Vasăzică, după tine, n-a exagerat încă? Sfîntă Fecioară, organizează o revoltă, se preface că vine să ți se închine și pe urmă îți capturează miniștrii, se înțelege cu cei care vor să te dea jos din jilț... și te mai face și babă smochinită...
DOFTOROAIA: Are dreptate! Ah, pramatia! Tulai Doamne, un barbat poate să-ți spuie că iaști ca o găină calcată de droșcă sau că iaști o curviștină... da' dacă-ț dzîșie bătrînă... schișe-te pă iei!
ELISABETA: Ce-i drept e drept, nu trebuia să-mi vorbească așa... a fost un rău!
MARTA: Elisabeta, termină odată, e timpul să te lași de apucăturile astea, de mofturi, de fasoane și frisoane, și de... leșinuri.
ELISABETA: Și de ce, mă rog? N-am și eu dreptul să fiu din cînd în cînd un pic mai șuie, mai zăpăcită... să mă las cuprinsă de lingoare? Să mă bucur de plăcerile deșertăciunii, cu pene pe șezut și chinuri de dragoste... și cu limbuția oftaturilor... ca toate femeile de pe lumea asta? Păi, nu!?
MARTA: Păi, nu, tu nu! Ți-o repet, tu ești o Regină! Mai mult, așa cum te zeflemiseai adineaori, ești un reginoi!
ELISABETA: Am înțeles... îți mulțumesc pentru mustrare. Spune-i lui Egerton să intre. Pauza s-a terminat. Ce viață! Mă las masacrată, descărnată, suptă de dihănii scîrboase, umflată... și, pînă la urmă, pentru ce? Ca să mă pregătesc pentru o noapte de dragoste? Pentru un proces cu o condamnare la moarte obligatorie!
DOFTOROAIA: Iaca pîntu șie nu m-am învoitără niciciînd să fiu rejină! *(intră Egerton)*
ELISABETA: Iartă-mă, Egerton, că te-am făcut să asiști, acum cîteva clipe, la o ieșire cel puțin penibilă.
EGERTON: Ce spuneți, doamnă....
ELISABETA: Lasă-mă să continui. Nu o să se mai întîmple. Înainte de toate, vei transmite complimentele mele lui Cecil și lui Robert Bacon... Bravo lor! Excelentă idee să-i determine pe cei patru Lorzi să se lase îmbrobodiți... excelentă, mai ales, provocarea capturării celor 24 de conjurați... astfel încît să-i silească pe Essex și pe ai săi la ripostă! Mitocanii au înghițit cacialmaua! E chiar excelentă, ideea! Mi-ar fi plăcut s-o am eu însămi!
EGERTON: Voi raporta. Desigur că le va face o mare plăcere, doamnă.
ELISABETA: Acum, ia' să ne gîndim un pic: Robert de Essex i-a poftit pe prizonieri să scrie misive, mi-ai spus.
EGERTON: Da, am la mine copiile... Blestemații ăștia au reușit să le citească în vreo zece biserici, azi-dimineață, în timpul predicii... pînă și în catedrala sfîntului Jack. Dacă doriți să aruncați o privire....
ELISABETA: Nu, nu... îmi închipui prea bine ce au putut să scrie. Lorzii se arată indignați de capcană... se declară, la rîndu-le, victimele unei conjurații.
EGERTON: Exact.
ELISABETA: Pe urmă, propun ei înșiși schimbul cu conjurații aflați în mîinile noastre... și atrag atenția că, fiind ei servitori ai Statului... Statul are datoria să-i salveze.
EGERTON: Uimitor.... s-ar zice că le-ați dictat chiar domnia voastră.
DOFTOROAIA: He-hei, aiasta să pricepi cum să călăresc harmăsarii!
ELISABETA: Apoi, adaugă: « Trebuie să admitem că, în politica noastră, s-au săvîrșit și unele greșeli... și că revoltații au devenit ca atare deoarece au fost exasperați de nedreptățile suferite! »
EGERTON: Da, da... chiar așa e scris... perfect adevărat!
ELISABETA: Și ce altceva au mai scris?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EGERTON: Toţi patru atrag atenţia că dacă noi ne-am hotărî la o eventuală sacrificare a lor... aceasta s-ar dovedi un semn de slăbiciune, iar nu de forţă, din partea Guvernului şi a Statului!
DOFTOROAIA: Haolică! Io am mai fo auzîtă voroavele aieste. Da' nu mai ţîn minche inghe!?
EGERTON:... şi că moartea lor ar cădea pe umerii Reginei şi ai întregii Anglii.
ELISABETA: Ia' te uită trombonadă!
EGERTON: Şi încheie ameninţînd: «Moartea noastră va marca începutul înfrîngerii politicii şi credibilităţii voastre»!
ELISABETA: Aţi înţeles?!
MARTA: Trebuie să faci imediat ceva, Elisabeta....
ELISABETA: O clipă. Prin urmare: bastarzii ăştia, ziceaţi, au împărţit copii ale scrisorilor spre a fi citite pretutindeni...
EGERTON: Da, există şi cîţiva, identificaţi, care au reuşit chiar să le tragă la tipar... şi le vînd prin pieţe ca pe texte de cîntece la modă.
ELISABETA: Ai naibii, asta înseamnă că au un simţ al propagandei foarte dezvoltat.
DOFTOROAIA: Păcum şi al neguţătorii!
EGERTON: Am şi dat ordin să fie arestaţi, să se închidă tiparniţele şi să se interzică toate vînzările.
ELISABETA: Eroare! Aşa nu faci decît să sporeşti curiozitatea şi, implicit, preţul de vînzare al foilor ălora jegoase... Lumea are să se omoare după ele!
EGERTON: Asta aşa e, nu ne-am gîndit... Bine, am să dau imediat contraordinul!
ELISABETA: Fă pe dracu-n patru şi organizează şi dumneata predici... tipăreşte foi, la rîndul dumitale!
EGERTON: Aşa voi face! *(dă să plece)*
ELISABETA: Un moment... lasă-mă să termin. Ce-ai să scrii în ele? Bagă de seamă ... va trebui să-i raportezi lui Bacon. Cea dintîi regulă, atît în timp de război, cît şi în timp de pace, este: dacă ţi se sechestrează un om şi ţi se cere răscumpărarea lui... cea dintîi regulă, ziceam, este să depreciezi, să minimalizezi, imediat!... să faci să scadă preţul mărfii pe care ceilalţi o au în mînă!
EGERTON: O să fie greu... în privinţa lordului Konilys şi a lordului Leslyl... sunt amîndoi foarte respectaţi de populaţie....
ELISABETA: N-are importanţă... noi vom spune că au fost oameni de stat iluştri, dar că, bieţii de ei, acum nu mai sunt demni de crezare... poate că au fost torturaţi sau, de-adreptul, drogaţi! În orice caz, nu mai pot lega două cuvinte cu noimă ... aiurează!... Nouă ne sîngerează inima, dar sunt pierduţi... poate că au şi înnebunit!
DOFTOROAIA: Şi p-asta o auzii, da' nu ţîn minti undi!
MARTA: Elisabeta! Încep să te recunosc...
DOFTOROAIA: Daaa, amu'ii iară la însăşi: o rejină de-ţ întoarci maţăle pi dos!
EGERTON: Nenorocirea e că bastarzii ăştia de conjuraţi nu ne lasă prea mult timp. Vor un răspuns pînă diseară. La asfinţit încep să-i arunce unul cîte unul din turn!
ELISABETA: Aşa? Ei să fie ei ai naibii! Atunci trebuie să convocăm pe loc ambele Camere, voi fi de faţă eu însămi. Dacă trebuie, voi vorbi şi în Catedrală. M-am şi gîndit cum să-mi structurez cuvîntarea. Mă declar bulversată, logic... disperată ... apoi cobor vocea... aduc un elogiu emoţionant celor patru miniştri... şi pe urmă izbucnesc: Totuşi, nu putem ceda! A sunat ceasul fermităţii! În joc e demnitatea Statului! Nu putem trata, nu putem accepta compromisuri cu nişte criminali!
DOFTOROAIA: Ni plînje irima, da' ni-i dată să-i jertfim pă aişti frăţîni scumpi noauă! Amen! Un pupic văduvii nemîngîiete şi orfanelilor, şi şciao!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EGERTON: Prin urmare, nu le lăsăm nici o portiță de ieșire? E ca și cum le-am spune nelegiuiților ălora: pe ei, măcelăriți-i, ce mai așteptați... ba, nouă ne faceți chiar un serviciu....
ELISABETA: Mda, trebuie să-ți spun cu brutalitate că așa este... în situația la care au ajuns lucrurile... deși ochii ne sunt înecați în lacrimi!
DOFTOROAIA: Ducă-să, cu coșciugili lor șele scurti!
ELISABETA: Și-acum, la treabă, Egerton, și dă-mi de știre îndată ce au fost convocate Camerele.
EGERTON: Desigur, alerg... pe curînd, doamnă. *(iese)*
MARTA: Așa te vreau, bravo!
ELISABETA: Aplaudă-mă! Și-acum, cu aceste patru cadavre proaspete, Essex e tuns și frezat!
MARTA: Nu, poate că mai are timp să se salveze.
ELISABETA: Dă-mi ceva de băut, o tărie... te rog. Mă simt rău.
MARTA: Nu, draga mea, alcoolul îți face și mai rău... știi doar! Liniștește-te, totul a mers strună!
ELISABETA: Da, desigur, am învins... dar sunt moartă!
MARTA: Nu te mai frămînta atîta... Ai depășit dezastre mai mari!... ai să vezi că o s-o scoți la capăt și de data asta... o să-ți treacă... răbdare....
DOFTOROAIA: Ș-apoi, șie mai tura-vura: o dragosti fată altă dragosti, cum să dzîșe pi la noi. O rejină ca dumneavoastră, o splendoare! Ajunje să arădicați un jejet... și vă și străzîț cu o prospătură de gajiu în brață...
ELISABETA: Bineînțeles: și pe urmă îl pup, îl travestesc și-l las pe podea străpuns de un pumnal!
DOFTOROAIA: Mii di bombe!... Asta dzîc și io c-o fo țapănă! Baș așa! D-apoi, mai bine cătana la spati, decît popa la căpătîi!
Se aud din nou detunături și trosnete.
ELISABETA: Începe marele final... măcelul din ultimul act, ca în *Hamlet*!
DOFTOROAIA: D-apoi știu că cu Hamlătu' aiesta ai făcut un fix!
ELISABETA: Robert, nu ieși... au să te ducă în turn!... Iar eu am să-mi pun sigiliul pe ceara roșie a osîndei tale. Oh, Robert... Robert... ești mort. Mă simt rău, mă înăbuș!
DOFTOROAIA: Hai, să băgăm picerele în lighenașu' ista cu apă șerbinti.
MARTA *(sărind)*: Hai sus, sus cu tine... calmează-te. Ei, să fie!, iar o apucă criza aia de acum trei ani...
DOFTOROAIA: Numa' că ghe data aiasta o luvăm din timp! Placă și hii bună, dă-mi, rogu-te, oloiu' ăla canforat.
ELISABETA: Mă ia așa cu fierbințeală... o simt cum mă pătrunde pînă în vîrful degetelor de la picioare. Doamne, ce senzație oribilă!
MARTA: Te cred, dar să știi că în cea mai mare parte nu-i decît autosugestie... liniștește-te!
ELISABETA: Da, da, ai dreptate, sunt o isterică... o autolezionistă nebună....
DOFTOROAIA: Șteptem să facem un masagiu fain... răsuflează prăfund...
ELISABETA: Îmi pleznesc picioarele... Repede, scoate-mi pantofii... și ciorapii. Nu, nu mi-i trage, taie-i... nu mai pot! Picioarele, uite, mi se umflă. Dreptul.... mă înăbuș... dezleagă-mă, ajută-mă....
MARTA: Gata... pe toate ți le-am tăiat!
DOFTOROAIA: Să versez o lecuță di canforă și pă mînuri!
ELISABETA: Oh, da, că mi se umflă și ele... Scoateți-mi inelele!
DOFTOROAIA: Să-i unjem jejetele cu slană... sau cu sopon dă bulendre dă jur-împrejuru' inălului! Nu merje! Tulai Doamne, i să fac jejetele tăche niegre!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARTA: Aş !, nu ies cu săpun. Nu te speria, ţi le tăiem imediat !
DOFTOROAIA: Tomna binie, am ici-şa un ferestrăuaş... pîntu fier...şi un cleştar !
(Scotoceşte în lădiţa pe care o poartă cu sine)
ELISABETA: Da, tăiaţi, rupeţi, spargeţi.... grăbiţi-vă că mă sugrumă... blestemate inele... Dacă te uiţi bine, inelele astea sunt adevărate morminte. Sub fiecare inel e îngropată cîte o rudă de-a mea... sau cîte un amant... aici e maică-mea... dincoace e Leicester... şi acum e rîndul ăstuia din urmă. Iată mormîntul tău cum se cască, Robert ! Inelul tău mă gîtuie... după cum gîtuit îţi va fi capul ! Maria Stuart, ăsta e inelul tău... Arată-mi-te, vino... poţi să te joci cum vrei cu capul tău, de data asta, nu mă mai sperii... Maria, te-am urît ca pe nimeni altul în lume... mi-a trebuit multă rînză ca să te ţin optsprezece ani în mîinile mele... vie... înainte de a mă hotărî să te strivesc. În turn, stăteai mereu cu ochii aţintiţi asupra mea. Aşteptai corăbiile spaniole ! Iată-le, sosesc ! Debarcă herghelii de cai de fier... şi bărbaţi cu arme, care mişună ca şobolanii în timp de ciumă. Iată, m-au prins... sunt în lanţuri. Capul meu se rostogoleşte ...Ha, ha... ţi-ar plăcea ţie, nu-i aşa?
DOFTOROAIA: Sfîntă Maică Precistă, muierii aieste i se strică minchea.... sărăcuţa dă rejină. Are şi şierbinţală !
MARTA: Ah, a fost lovită crunt de data asta... a scrîntit-o rău de tot !
ELISABETA: Te urăsc, Maria ! Te urăsc pentru cît erai de frumoasă. Sînii tăi rotunzi, sexul tău desenat de bună seama ca un trandafir ! Ţin minte cu o gelozie ucigaşă chipul, ochii vrăjiţi ai bărbaţilor cu saliva poftei... pe care o secreta simpla ta trecere. Nu-ţi iert faptul că te-ai desfătat în bucurie, cum şi cînd ai vrut... şi ţi-ai strigat cîntînd plăcerea ! Despre primul tău soţ se spune că l-ai ucis silindu-l să facă prea mult amor. Cum te invidiez ! Văduvă neconsolată la optsprezece ani .... splendidă situaţie ! Cîţi soţi şi amanţi ai mai avut? Niciunul nu a murit de moarte bună... Îţi invidiez dezinvoltura: pasiune, răzbunare, amor ! Tu cazi totdeauna în picioare... pardon: întinsă ! Cu picioarele-n sus, desfăcute ! Ai dreptate, am fost perfidă... ai venit să-mi ceri ocrotire... iar eu te-am întemniţat... M-ai implorat să-ţi fac o vizită în turn... iar eu ţi-am răspuns: nu... Vicleano, ai vrut să-mi arăţi sînii tăi încă vîrtoşi, şoldurile tale mlădioase... şi ochii tăi fără riduri... şi ai vrut să te uiţi cu satisfacţie la ochii mei... obosiţi.... la pielea mea... la faţa mea mult prea fardată... o mască... Ajutor !, fie-vă milă.... ! Legaţi-mi rănile. Cine mă trage, tîrîndu-mă, de păr? !
DOFTOROAIA: Of, iară o apucă bolunzia cu strîgile !
MARTA: Linişteşte-te, draga mea... trezeşte-te !
ELISABETA: Sunt trează... numai că trag să mor ! Un cal... Repede, un cal... Fie-vă milă ! Doamne, mai încet, ce s-a întîmplat? ! Am visat, doar? Deşteptarea ! Faceţi-mă să casc ochii mari ! Blestemată conştiinţă care stai cu clonţul peste gîtul meu şi vrei să mă înşfaci ! Pleacă... pleacă de-aici ! Uite, luminile sunt albastre... tivesc zorile cu balele lor. Doamne, sunt toată o apă... asud. Dar de ce mi-e frică? De mine însămi? Aici nu-i nimeni în afară de mine. Elisabeta o iubeşte pe Elisabeta ! *(urlînd)* Există aici o asasină? Nu ! Ba da, chiar eu. Să fugim, atunci ! Cum? De cine? De mine însămi? Da, aşa e, nu mă pot încrede în mine. Sunt în stare să mă răzbun ! Să mă azvîrlu împotriva mea însămi. Să mă înjunghii. Nuuu ! Ha, ha ! Mda, ce este? Nimic de mirare. Ei nu, eu mă iubesc pe mine. Pentru tot binele pe care am ştiut să mi-l fac, călcînd peste toţi şi toate, ca un plug.
DOFTOROAIA: Mă zăpăşeşti, oare, au repetează încă o dată o vedenie dă teiatru? !
MARTA: Acum ajunge, Elisabeta... uite cît eşti de desfigurată... Hai, aşază-te !
ELISABETA: Nu, nu... m-am liniştit... mă simt mai bine...
MARTA: Drace !.... Auzi cum trag cu armele?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DOFTOROAIA *(ducîndu-se la fereastră)*: Aolică, să omoară ca chiorii ! Îi șargează cu caii... pușcă cu boambardeli !

ELISABETA: Armada ! Iată-i, sosesc... spaniolii. Maria, îi vezi? Oh, în sfîrșit ! Ești nebună de bucurie ! Cîte corăbii !? Nu ajungi nici să le numeri ! Întreg orizontul e înțesat de catarge ! O pădure. Pînze ! Pînze ! O sută, o sută cincizeci, două sute de corăbii ! Imposibil de numărat ! Cu bordurile, toate înalte ! Patruzeci de tunuri fiecare ! Steaguri, flamuri și steme de aur, vulturi, lei, balauri, totul e strălucitor ! Și eu, ce am de trimis împotriva lor? Niște pirați ! Da, o marină de pirați ! Corăbii cu borduri joase, cu jumătate din tunuri, jumătate din oameni ! Oh, cum mai gîngurești, Maria, nu-ți mai încapi în piele... parc-ai fi gata să țopăi, să dansezi ! Uite-le... înaintează. Acum se văd limpede crucile și leul. Da, e adevărat, Maria, m-am făcut ca varul de frică. I-ar fi frică și lui Drake în persoană. Bineînțeles, eu sunt apărată de supușii mei, care mă iubesc. Mîine vor spune că m-au suportat ... ba chiar că nu mai puteau să mă sufere și vor lăsa să fiu răpusă, așa cum eu însămi lăsam să fie spînzurați pirații mei cînd cădeau în ghearele spaniolilor. Da, eu tremur... iar tu te bucuri și țopăi ! Și dacă aș pune să te ucidă acum, pe loc? ! Ei, Maria? Ce zici? Nu mai rîzi?

MARTA *(uitîndu-se prin ochean)*: Drace, se retrag... De necrezut... ai noștri își părăsesc pozițiile... și trec Tamisa.

ELISABETA: Spaniolii coboară ! Pe-ai mei îi doare-n cot... .mă lasă singură ! Poate că ai dreptate, Maria, pentru mine e sfîrșitul ! Privește navele mele, sunt toate în larg. Se aţin departe de porturi... bine fac... să nu se lase împresurate. Iată, se ridică vîntul... ațîță focurile... se aruncă împotriva spaniolilor... Nu, așteptați, încă nu a venit momentul... nu ! Întoarceți-vă înapoi !.... Trebuie să vorbesc oamenilor... da, tuturor ! Nu spuneți tîmpenii... nici un discurs eroic. E un risc să-i fac să coboare pe țărm? Dar e un risc și mai mare să vă las pe toți să plecați fără să vă fi vorbit. Puneți-i să intre, unul cîte unul, în portul Wullfed... Doar pentru răstimpul de a mă asculta. Grosul corăbiilor vor rămîne în radă... goale ! Toți oamenii să fie aduși pe țărm cu bărcile.... da, și de preferat — noaptea. Aprindeți cît mai multe torțe cu putință... vreau să mă vedeți bine la față. Veniți. Ridicați torțele... toți deodată !... Vreau să vă văd și eu la față !... Nu, cuvîntarea pe care v-o țin nu e cea oficială ! Aceea pe care o vor citi în Camera Comunelor... o am scrisă, aici... Lorzilor nu e cazul să le dau de știre ceea ce vă voi spune acum. Iată-mă ! Da, Elisabeta, fecioara ! Și voi, armata mea de filibustieri, de corsari, ocnași, bastarzi, pui de lele. Dar să nu vă fie teamă, vă aflați în bună și aleasă tovărășie. Tatăl meu, cel dintîi, mi-a spus bastardă ! Și pînă în ziua de azi, pentru toți catolicii sunt bastarda ! Și eu sunt o ocnașă, și eu sunt un laț de spînzurătoare. M-am pomenit de mai multe ori cu răsuflarea călăului peste grumazul meu. Și cîte cirezi de șobolani n-a trebuit să strivesc sub picioare, noaptea, în turn ! Scuipîndu-vă, toată Europa vă insultă: « O armată de corsari și de pungași de buzunare ! » Iar eu, care v-am înarmat corăbiile... care am împărțit întotdeauna pe din două prăzile cu voi... cine sunt eu? Da, desigur, v-am exploatat și chiar v-am aruncat în mare, ca orice șef de tîlhari ce se respectă. V-am trădat mai rău decît Iuda, cînd a fost cazul. Am jurat că nu vă cunosc: Mark Hoolinowe și Birt Phillington au fost prinși de navele lui Filip. Îmi cer o răscumpărare de 800 de arginți. « Nu mă jigniți, vă rog, insinuînd că aș putea să patronez o șleahtă de asasini ! Vă voi trimite 800 de arginți, dar numai ca premiu pentru că i-ați spintecat în numele meu ! » Aceasta e legea bastarzilor. Treaba voastră, dacă vă lăsați prinși de vii ! Dar și voi aveți dreptul să mă lichidați dacă pierd ! Firește, nu pre-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tind ca voi să plătiţi vreo răscumpărare pentru mine.. « Păi, cine o cunoaşte pe măgăriţa aia deghizată în regină? ! » Eu n-am să strig: « Trădare ! » Nu voi plînge şi nici nu voi cerşi milă. Dar începînd chiar din clipa asta mă voi ţine după şezuturile voastre cu torţele aprinse. Vai de cel care calcă alături sau se răzgîndeşte ! Am să-i trag doi plumbi în cap şi am să-i urlu în urechi vorbele cele mai spurcate, pe care nu le-aţi auzit nici din gura maicilor voastre. Nu, nu am să strig: « Întru slava sfîntului Gheorghe, înainte ! » Sfîntul Gheorghe, arhanghelul cel fals, care nu a existat niciodată şi pe care ţicniţii ăia de genovezi ni l-au vîndut drept bun şi adevărat. Şi nici din vreun motiv de mîndrie, de patriotism, şi de demnitate. . . n-am să vă mustru, suduindu-vă şi imboldindu-vă să porniţi la asalt cu turbarea deznădejdii. Nu, nu e decît o chestiune de interes: dacă ăia izbutesc să treacă, s-a sfîrşit cu noi ! Dacă ne aruncă în colbul drumului, nu s-a sfîrşit doar cu regatul meu. . . ci cu toţi s-a sfîrşit ! De bună seamă, cămătarii, neguţătorii care pun mîna pe mărfurile voastre manglite ca pradă, vor fi cei mai păgubiţi. . . Dar nu-i cine ştie ce satisfacţie să ştiţi că păduchii, ploşniţele şi căpuşele se vor îneca laolaltă cu voi şi o să vă scufundaţi împreună. Nu cumva credeţi că vă îndrug verzi şi uscate, că vă spun basme? Nu cumva credeţi că o să strig la voi, ca să vă împintenez: « Salvaţi-vă viaţa asta de ghiftuială şi de huzur ». Nu, eu vă zic vouă: « Salvaţi-vă viaţa asta de balegă ! » Sper că nu vă scandalizaţi. . . Ce limbaj aţi vrea să pretindeţi de la o regină de prădalnici şi de neguţători de negri? ! Da, viaţa pe care o trăiţi e o viaţă scîrbavnică. Dar cea care vă aşteaptă dacă o să fiţi înfrînţi e şi mai rea ! A fost, oare, vreunul dintre voi, din întîmplare, în Ţările de Jos sau în Italia, ca să vadă cum trăiesc oamenii de acolo, de cînd i-a năpăstuit domnia străinilor? Mai ales italienii, oameni atît de mîndri, cum erau pînă acum nici douăzeci de ani. . . unii dintre voi îşi aduc, poate aminte. . . ne uitam la ei cu invidie, flecari nemaipomeniţi, şarlatani cu stil, au fost maeştri ai traiului bun, risipitori, destepţi, hoţi şi cămătari de mare clasă. Azi şi-au pierdut autonomia: porturi, pieţe, bănci. . . zero ! Stăpînii lor vorbesc toate limbile Europei, în afară de-a lor ! Par caricatura disperată a ceea ce au fost: slugi mărunte ce se tîrăsc terfelindu-se ! Asta vă aşteaptă. Aşa că vă repet: nu vă cer să fiţi eroici. . . să vă bateţi « pe viaţă şi pe moarte » ! Nu ! Căci ce este un erou? Un criminal care se află de partea potrivită, la ora potrivită şi în serviciul unei puteri biruitoare. De aceea, vă spun să fiţi infami, neloiali, vicleni, escroci. . . . ceea ce contează e să învingi ! Maria, m-ai auzit? Eşti scîrbită? Bine, am să te eliberez pe loc de greaţă . . . sunt o ticăloasă. . . nu-ţi îngădui nici măcar gustul de-a asista la nelegiuire. Pregăteşte-te ! Am hotărît. . . Îţi semnez condamnarea. Nu, Robert, nu e pentru tine. Nu intra, te rog. Poate că am să reuşesc să te salvez. Coboară de pe scenă, aşteaptă-mă. . . am să vin să-ţi vorbesc. E rîndul tău, Maria. Ţi-am pregătit un spectacol pe cinste. Cu spectatori de seamă. . . cum i se cade unei regine. Toţi în costume de ceremonie, cu decoraţii, pantofi de mătase, cocarde! Joacă-ţi bine rolul, Maria, te rog. Îmbracă rochia pe care o doreşti. . . fireşte, cea mai potrivită cu

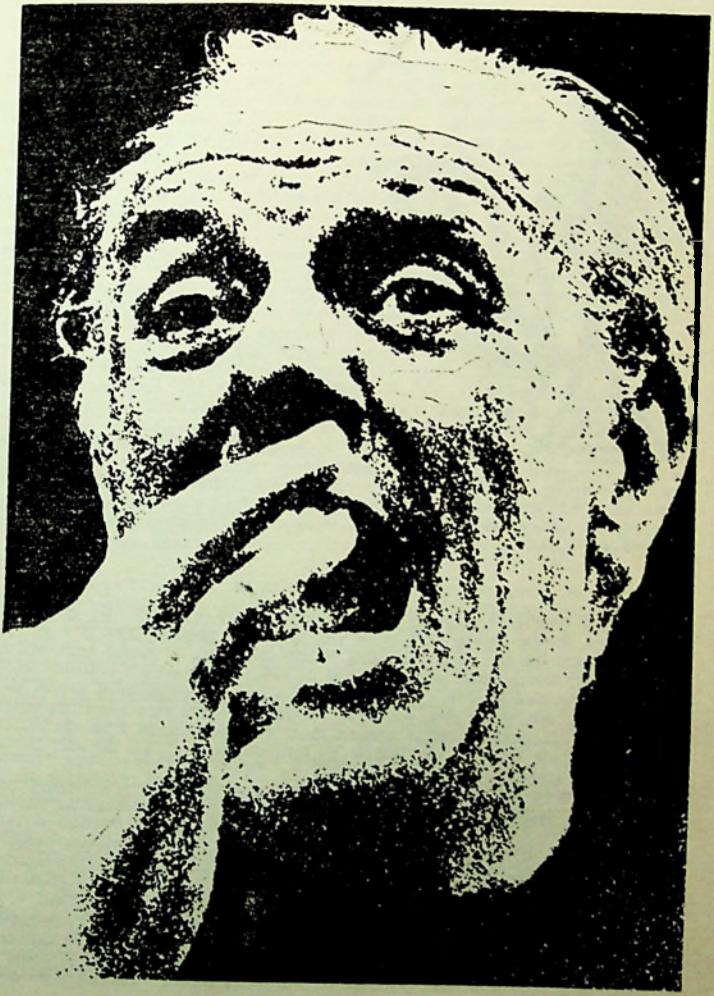
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ocazia. Găsesc că negrul îți stă bine, te avantajează. Nu, eu n-am să fiu acolo. Eu nu trebuie să știu nimic. Trebuie să fiu luată prin surprindere. Să mi se înșele buna credință. Da, eu am semnat sentința... dar lipsea sigiliul; mai aveam încă dreptul să mă răzgîndesc. Lumea nu crede în dreptatea unui tribunal unde victima e o femeie, iar judecătorul ei — o altă femeie. Oh, îmi pare rău că nu vei putea să asiști, să auzi cînd mă voi arăta înfuriată, indignată, de cum voi afla că sentința a fost dusă la îndeplinire. O să-mi smulg părul din cap! « Blestemații, asasinii! Surioara mea... sînge din sîngele meu! Eu am iubit-o! N-am vrut niciodată să moară! Mi-ați smuls-o din mîini prin înșelătorie. Cine e răspunzătorul? Spencer... ministrul justiției? În temniță cu el! Cecil... consilierul? La răcoare, și cu el! Nu vreau să aud scuze... » Oh, nu, pentru tine, Robert, nu voi face scene de melodramă. Pentru tine, mută am să rămîn, moartă am să fiu. *(cîntă)* « Insuescit confiteor vincere dies irae... » Gata... gîtul, uite-l, așa de lung, frumos, subțire... Robert, ce cauți tu aici? Nu, v-ați înșelat, ce-are a face Essex? Nu... Maria e... Robert, pleacă... Îngenunchează, Maria, cu mîinile împreunate. Ce degete superbe! Niciun inel... Perfect, auzi cum cîntă: « Lauda deum in lumine ». Ești de acord că a fost un gînd delicat din parte-mi să-ți împrumut arhidiaconii mei... auzi? *Monodicum tetravocum:* « Ille te dominus meus, qui fecit terram et aquam, a peccato mortis servat ». Acum, o să aibă călăul grijă să-ți scoată gulerul și corsetul. Uite, înnoadă-ți părul pe ceafă. Ce păr minunat.... e al tău, tot? Știi, mie, din păcate, îmi cad foarte multe fire. « Miserere deus noster »! Mai tare, repetă și tu... Hai, jos capul, pe butuc! Cît ești de dulce ... Ce arc frumos descrii așa, aplecată. Liniște! De-ai vedea cîți și-au închis ochii și și-au întors capul. Nu, am zis! De ce insistați să-l implic pe Robert? Trebuie să aibă loc întîi procesul! Acolo o să vedem, o să hotărîm... A și avut loc? Cînd? Și l-au condamnat? Numai pe el? Zece? Toți la moarte? Și Southampton...? Dar eu nu mi-am pus încă sigiliul! Așa că luați-l de-aici! Vă ordooon! Iartă-mă, Maria... că te-am lăsat așa... în suspensie. Mă apasă o negrăită durere, crede-mă, în clipa asta aș vrea să fiu în locul tău... și n-a lipsit mult să și fiu! Ți-a fost dat, însă, ție. Dar, așa cum zice lumea: « Pantera și tigroaica s-au pupat și cea care a avut botul mai mic a rămas fără cap! » Uite-i acolo, invitații... N-au curajul să se uite. Lașii! Securea e în aer. Șuieră. Mamă, ce lovitură. Nu s-a desprins capul! Imbecilule, neputinciosule, călău de două pițule! Hai, mai încearcă o dată! Oh, în sfîrșit. Ce mai faci acum, ce-ai rămas acolo ca o stană de piatră, trebuie să-l apuci capul descăpățînat de păr și să-l ridici deasupra mulțimii. Iar voi, cîntați: « Ille te dominus meus a peccato mortis servat... » Hai, înalță căpățîna și strigă: « Dumnezeu s-o mîntuiască pe Regină »! Nu, netrebnicilor, e o capcană! Acela nu e capul Mariei... nuuu! E capul meu! E capul meu.

Se înalță corul gregorian.

Sfîrșit

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARIN SORESCU

« Vărul Shakespeare »

fișă de temperatură

Nu există graniță de netrecut între genurile pe care le practic. Un sentiment de libertate încerci atunci cînd crezi c-o să scrii o piesă și, pînă la urmă, te alegi c-o poezioară sau un articol. Ești fericit chiar dacă îți iese o notă, așa, o însemnare. De data aceasta, mi-am dorit să fie eseu. E o dambla a eseisticii, care mă bîntuie, din cînd în cînd, crezînd că în acest gen, foarte generos, pot să vîr, ca într-un sac, mai multe idei, — desigur îndrăznețe, — din care numai pe unele le am în cap, la început, restul urmînd să-mi vină pe parcurs. Cînd ele sosesc (dacă se întîmplă asta) își vin însă și cu formula lor și . . . sar din sac. Devin poezii sau . . . proză . . . sau nimic.

Pe scurt, m-am documentat pentru o carte despre Shakespeare. Nu există mai plăcută zăbavă, decît cititul, spunea, demult, cronicarul. Și, cînd e vorba de marele Will, citirea lui, a cîta oară? — a fost o nemaipomenită zăbavă. Trebuie să mai urmeze ceva? Și uitasem. Ieși uluit din fiecare piesă a lui. Îți aduci aminte vorbele lui Lessing: « *Ceea ce s-a afirmat despre Homer, cum că mai ușor îi poți smulge lui Hercule ghioaga decît să-l lipsești pe el de un vers, se poate aplica perfect și lui Shakespeare* ». Se declanșează procesul de inhibiție în fața perfecțiunii, — și termini « cartea » într-o discuție cu un prieten, căruia îi mărturisești entuziasmul tău greu de strunit, în fața, să zicem, a piesei « Richard al III-lea ». O capodoperă, domnule! Fiecare monolog, o capodoperă! Richard, „sculă a Gheenei", aprinde în toți atîta ură, încît cuvintele ce o exprimă capătă o scăpărare de dia-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

mante. Asemeni acestora, parcă s-ar naște și ele sub imensa povară a unei presiuni geologice. Ți-aduci tu aminte — îi zici — dialogul dintre Margaret și Elisabeth?

Te lansezi într-un expozeu despre tălmăcirile din Shakespare în limba română, de-a lungul timpului, contribuind și ele la descoperirea bogăției limbii noastre... și la fixarea conceptului de literatură... Prietenul te ascultă politicos dar plictisit. El are alte probleme în cap... Îi simți răceala. A văzut ieri un film, un western simplu, firesc, american, dă să ți-l povestească... Dintr-odată ți se taie cheful de tot. Îți trebuiesc alte tertipuri ca să-ți regăsești elanul de-a citi și îndrăzneala de-a scrie... Căci spune mai departe același autor al « Dramaturgiei din Hamburg »: « *Pe cea mai măruntă dintre frumusețile lui este aplicată pecetea care proclamă îndată în fața întregii lumi: Eu sînt Shakespeare Și vai de frumusețea străină, căreia îi dă inima ghes să se pună alături de ea.* » Și m-am documentat deci pentru un eseu (Poate că îl voi scrie cîndva)... Apoi, încercînd să adîncesc o problemă, m-am pomenit că-mi iese un monolog... al lui Hamlet! (Ca și cînd cel vechi, n-ar mai fi fost bun!) Apoi — un dialog într-un act, între Hamlet și cineva, pe care l-am înlocuit după aceea cu mine. O discuție sinceră, subiectivă. Și din toate astea, amestecate bine, pritocite, stîlcite, presate și împresurate din toate direcțiile, înțepate cu lancea... din toate astea am dat în dramă. E clar, nu eram de la început în toana teatrului. Piesa a crescut pe măsură ce se adînceau contradicțiile, dintre mine și Hamlet, dintre Hamlet și Shakespeare, dintre... și așa mai departe. Deci, nici vorbă, la început, de *văr*, deși Shakespeare nu-mi era cu totul străin. Studiezi un autor, pînă dai de rudenie — asta înțeleg eu prin a te adînci într-o operă! Oricum, legăturile erau mai vechi. Poemul cu titlul ambițios « Shakespeare » îl scrisesem prin 1963; l-am publicat în 1964, în revistă, și, în 1965, în volumul de versuri. Și de atunci m-a tot obsedat ideea unui portret al marelui brit, care să fie, în același timp, și un fel de portret robot al geniului. Nu credeam că va ieși o piesă, căci cărui om cu mintea întreagă i-ar putea trece prin cap ideea unei confruntări cu autorul « *Furtunii* » pe terenul lui. Mă gîndeam la un comentariu, ceva pe delături, cum a făcut, strălucit, Jan Kott; ceva de hărțuială...

Asta, pe de o parte... Pe de alta, mi-era tare dor de teatru, ca modalitate. Mă poticnisem la cea de-a treia piesă a trilogiei mele istorice. După *Răceala* și *A treia țeapă* — *Otrăvitorii de fîntîni* aștepta lăsată baltă, de mulți ani. Am tot povestit-o și-am tot vorbit de ea prin interviuri, pînă mi-a pierit cheful de-a o și scrie. Poate că aș fi dorit și un altfel de teatru « istoric », alte probleme decît cele pe care le consideram rezolvate deja în piesele amintite.

Un stimulent pentru mine reprezintă întotdeauna ineditul și gradul de dificultate al unui subiect. Am nevoie de ceva neobișnuit, care să mă scoată din amorțeală, din rutină și chiar din mînă, să mă întărîte să încerc... Încercarea moarte n-are — și chiar dacă are moarte, în teatru asta face cu atît mai bine!

La conturarea formulei a contribuit, într-o măsură, și faptul că în ultimii ani am practicat mai mult versul clasic.

Ca și versul... cum să-i spun? prozaic, din « La lilieci », care m-a îmbrîncit adînc în cotloanele limbii române.

E greu de reconstituit geneza unei lucrări. Cînd stau să mă gîndesc, descopăr, că în decursul celor 30 de ani, de cînd țin cu oarecare ritm condeiul în mînă, mi-au trecut prin cap fel de fel de idei — bune și rele — dar n-aș putea spune de ce pe unele le-am « prins », de bine de rău, și le-am dus la capăt, și de ce altele s-au pulverizat.

Există diferiți stimuli subiectivi și obiectivi. După cum există și anumite frîne subiective și obiective. Cîteodată frîna poate deveni un stimul, căci naște în tine

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dorința de-a o depăși, făcîndu-te să descoperi în tine o energie de care nu te mai credeai în stare.

Am notat aici doar cîteva impulsuri, tatonări și bîlbîieli în jurul lui Shakespeare și-a unei noi piese. După ce mi s-a conturat, în sfîrșit, ideea și-am depășit fazele amintite la început, eseu, monolog, piesă cu două personaje ... și asta a durat mult ... după aceea, lucrul în sine a fost foarte frumos, minunat !. Ca într-o transă, din care ieșeam din cînd în cînd, ca să mă uit la ceas... Și treceau orele, zilele, lunile ... Speriasem pînă și cîinele — pe Lulu — mormăind și numărînd pe degete silabe, prin curte, în timp ce el ronțăia vreun sloi de gheață, apoi — vara — prindea muște, c-o îndărătnicie, aș zice, simetrică. După ce terminam încă o scenă, mă rugam lui Dumnezeu să mă țină sănătos, măcar s-o isprăvesc și pe cea următoare ... Nu-mi puteam permite pauze prea mari, de teamă să nu ies din stratosferă. (Din atmosferă — atmosfera noastră — ieșisem de mult).

Plăcerea scrierii unei piese constă și în aceea că ești, în același timp, autor, regizor, actor și ... numerosul public, cu exigențele căruia trebuie să te confrunți mereu.

E, desigur, o încîntare să colaborezi cu Shakespeare. (Plăcerea e de partea ta, nu a lui). Dar și mai mare e să-l înveți să scrie, să-și rescrie « Hamletul », care, la o nouă lectură, sub influența unui șoc i s-a părut mediocră. Această bucurie secretă de-al învăța a.b.c.-ul teatrului pe cel mai mare dramaturg al lumii, mi-a dat vînt în pînze și m-am înhămat la treabă cu și mai mare îndîrjire. N-o să povestesc acum piesa și nici n-o să judec rezultatul final.

În aproape doi ani, cîți s-au scurs de la terminare, ea a și avut un spectacol lectură și, fragment cu fragment, a apărut prin revistele literare. Revista « Teatrul », foarte entuziastă la început, care a și organizat cu inimoșii actori de la Giulești spectacolul lectură, o tot anunță, de atunci, ca pe-o imanență... cenușie (căci e ținută în penumbră). Apariția integrală în singura noastră revistă de specialitate se poate întîmpla deci dintr-un moment într-altul ... Deasemenea mai multe teatre naționale au și inclus-o și-au și scos-o din repertoriu ... căci numai vînturînd-o bine se poate crea un curent, cît de cît.

Una din obiecții este, după cîte am aflat, că nu-i bun titlul ... Nu merge și nu merge! Mai la vale, după titlu, dăm de *Personaje* și acolo deranjează — repertoriul național — personajul «*Sorescu — un danez*». De ce «Sorescu»? De ce «un danez»? Fiindcă e tare greu și lung de explicat, nici n-o voi face. Și așa mai departe. Iată că opera nu-i fără cusur — cine ar avea pretenția asta? Și probabil că multe alte lipsuri vor ieși la iveală la punerea în scenă, de se va ivi prilejul.

Am notat și toate aceste amănunte, pentru că fac bine într-o « fișă de temperatură», cum mi-am propus să fie această însemnare. Unul din marii noștri sculptori, din nefericire dispărut prematur, îmi povestea, cu haz, modul în care i-au fost receptate, în satul lui, lucrările. Se dusese acasă, muncise pe brînci și, spre toamnă, curtea îi era plină de lemne cioplite, expuse la soare, înainte de-a lua drumul expozițiilor. N-avea decît un singur « vizitator », care venea din cînd în cînd, se uita peste gard, dădea din cap și pleca. Revenea apoi și iar dădea din cap. Pînă la urmă, l-a chemat la gard. «— Bădie, zice, ale dumitale sînt? » « Ale mele ». « Spune-mi și mie un lucru: Astea merg cu cruce, sau fără cruce? »

Mai tîrziu, sculptorul a realizat o impresionantă galerie de *Cristoși* și,dacă ar mai trăi, i-aș spune: « Vezi ce dreptate avea? Vezi că ele mergeau cu cruce? »

Oricum, eu sînt prea aproape de această piesă și nu știu încă dacă versurile ei merg cu cruce sau fără.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARIN SORESCU

VĂRUL SHAKESPEARE

Personajele:

SHAKESPEARE — dramaturg și actor
HAMLET — prințul Danemarcei
DOAMNA BRUNĂ — iubita lui Shakespeare
ANE HATHAWAY SHAKESPEARE — soția lui Shakespeare
BEN JONSON — dramaturg
SORESCU — un danez
IDELE LUI MARTE
CAMELIA — sora Ofeliei
ȚINE-CAL — un copil
TITIREZ, GÎLMĂ — măscărici
SIR JOHN DOWNTOWN zis PERIFERIE
THOMAS BLUR, PORCIUS, BLISTER: — scriitori, rivalii lui Shakespeare
RICHARDO ZERO, FLY, HEIFER: — actori, rivalii lui Shakespeare
VOICEA personajul care nu încape în Shakespeare
FANTOMA
CĂLĂUL
CORĂBIERUL — un corăbier american
BIRMINGHAM, NOTTINGHAM, BRISTOL—nobili
ARIEL — spiriduș
ACTORI, MĂSCĂRICI, SOLI, NEGUSTORI, TARABAGII, LUME

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Actul V

TABLOUL IX

Scena 1

LONDRA

HAMLET: *(Aparte)* La minte zdravăn nu-i ! Voi sta prin preajmă
Şi semnele ce-nvederează starea-i
De lipsă de control, cumva s-arată
Şi semne rele dacă văd, asupra-i
Voi aţîţa noian de personaje.
În mîini demente, soarta noastră chin e !

(Intră Sorescu)

SORESCU: Acum, că l-ai văzut, te du acasă.
De-ţi pare mic un autor de-aproape
Că te şi-ntrebi: « E-un şpalt de probă, palid? »
Gîndeşte că şi mintea-i ca mărgeanul,
În scoică stă şi, spre a cunoaşte-o, marea
Te cheamă în adînc, forînd prin straturi.
Ş-apoi, să ştii, chiar marea pare-o baltă,
Celui grăbit să vadă-n valuri smîrcuri.

HAMLET: *(Aparte)* Aici după perdea voi sta. Vreodată,
Cum nici o pajură sau gheonoaie
Ce-ntre tărîmuri două face zboruri
De agrement, nu a clocit, în zboru-i,
Un ou mai blestemat. De-ar fi auzit-mi
Cuib pe măsura vorbei lui smintite !
Mă duc. Împleticit sînt azi la cuget,
Busola-şi smulse limba. Spune-mi, nordul
Rămas-a tot la nord?

SORESCU: *(Îi arată direcţia)* Coteşti la stînga...
(Rîzînd) Moară de vînt sînt cu fofeze-amare
Ce vîntură, direcţii, la răscruce.

(Sorescu iese. Hamlet se ascunde după perdea, intră Shakespeare şi Ben Jonson)

SHAKESPEARE: Tu, Ben Jonson?!

BEN JONSON: Treceam pe-aici şi am văzut lumină...

SHAKESPEARE: Lumină? E chelia mea, bătrîne,
E luna-mi săltăreaţă... ci în nouri
Numai ce e sub frunte,-n colo, iată,
Senin mi-i orizontul...

BEN JONSON: Mi se pare
Că iama dai prin forţa ta de muncă...
Nu încorda atît prea fermecatul
Tău arc. Mai lasă-l noaptea să respire.
Altfel, plezni-va, ultima săgeată,
Ce vrei să o slobozi, s-o-ntoarce asupră-ţi.

SHAKESPEARE: Cu Hamlet neplăceri am... Nu mă lasă
Să dorm... Ştii, i-am stîrnit grozav.

BEN JONSON: În pace lasă-l... E ranchiunos... E bună prima formă.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Să-ți spun ceva ... S-a diluat esența
Prea mult în teatrul de-azi ...
Un fel de zeamă chioară!
Atîția nechemați ce țin condeiul
Cu degetele tari, de la picioare,
Picioare șchioape debitînd actorii,
Că lor le vine-așa un șut în fundul
Oricărei replici boante să dea, bieții.
SHAKESPEARE: De-aceea mă căznesc și chiar pe limba
Lui Hamlet vreau să scriu, cu grai de moarte ...
BEN JONSON: Cică-ai trecut cu bine istmul crizei.
Mi-a spus Sorescu.
SHAKESPEARE: Încă are crampe
Această pană ... ce m-a tras în țeapa-i.
BEN JONSON: Pentru femei, cum știi, sosește-o vîrstă
Cînd dracul intră-n ele, sparg, au furii.
La urmă, potolite-și văd de treabă.
Iar pana, nu uita, e feminină.
Și de-a sfîrșit cu poalele ei crunte
Suferă-un pic — la urmă iar s-avîntă
Pe drumu-nțelepciunii ... Foarte sincer
Îți spun: de tine doar-îmi-este teamă,
Invidia putea ucide-n mine
Admiratorul care lacomi ochi
Aruncă peste tot ce scrii ... E bine
Prietenia c-a învins *(Îl îmbrățișează)*
Băiete,
Dă bice! ... Piese noi! Să se vorbească
De-aceste vremi c-au strălucit prin tine ...
SHAKESPEARE: *(ștergîndu-și o lacrimă)*
Ce bine-mi face vorba-ți! Ca balsamul
Pe rana celui ce credea că moare.
Și gîndu-ți bun este oglinda care
Face dintr-un bătrîn un flăcăiandru.
BEN JONSON: Așa te vreau ...
SHAKESPEARE: Dușmanii-mi năpîrliră
Și ei, noi haite stau pe la răspîntii ...
BEN JONSON: Uitasem ... Invitat ai fost cu trupa
La curte ... Faima-ți crește ... Ești un nume!
Mă duc ... Eram în trecere. Dă bice! ...
HAMLET: *(De după perdea)*
Să mișc sau să nu mișc acum perdeaua?
SHAKESPEARE: S-aude-un glas ...
BEN JONSON: Pămîntul în mișcare-i
Din oasele roase, scoate cîte-un scîncet ...
SHAKESPEARE: Părerea ne e mamă.
(Ben Jonson iese)
SHAKESEPEARE *(Privind spre perdeaua care mișcă)*
Spionii pun venin și vestea bună
Nu poți s-o guști de-a lor urechi ce mișcă.
(Scoate spadă) Un șobolan? În gardă, șobolane!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

(Străpunge perdeaua)
HAMLET: *(ţipînd)* În piept tăişul mi-a intrat.
SHAKESPEARE: *(Dă perdeaua la o parte)* E Hamlet,
nobil prinţ al Danemarcei . . .
HAMLET: Ca fier de plug, cînd trage brazdă-n lună . . .
Nu sînge, iată, raze curg din mine.
Căci m-a ucis în timpul rugăciunii.
SHAKESPEARE: *(Îngrozit)*
O, Hamlet, nobil prinţ al Danemarcei . . .
(Intră Sorescu, Vrăjitoarea şi Idele lui Marte. Le trage de mînă, în scenă)
SORESCU: Cred că-au făcut o crimă-aceste iasme . . .
De sînge-s pline . . . Şi voiau să fugă.
Am auzit ţipînd . . . *(Îmbrîncindu-le)* Mărturisiţi !
SHAKESPEARE: Pe Hamlet l-am ucis . . . prin imprudenţă . . .
SORESCU: *(Aleargă la Hamlet care e 'ntins pe duşumea)*
Încă se chinuie, dar e mortală
Fîntîna ce-ai deschis în piept . . .
Roş sînge. . .
VRĂJITOAREA: Din el ţîşni, pătîndu-ne veşminte . . .
Dar soarta-şi merită . . . Căci el pe-această
Copilă-aici după perdea . . . o, Doamne !
A vrut s-o necinstească . . .
SORESCU: Minţi, vicleano !
VRĂJITOAREA: *(Povestind)* Stăteam aici, ascunse, la taclale.
Cînd el veni, văzînd-o, zise: « Iat-o !
Eşti Piaza Rea? Atunci să-mi faci doi gemeni,
Că mă grăbesc să umplu omenirea
Cu Pieze Rele . : . ce cobind întruna
Una pe alta-ncet se vor distruge.
Pămîntul scutura-va plaga lumii . . . »
Şi-a tăbărît pe ea . . .
SORESCU: Să taci, putoare,
Eu îl cunosc . . . Plecase-n Danemarca,
Şi voi, prin vrăji, l-aţi tras pe scocul morţii
Aici . . . Dar iată-l parcă dă din buze . . .
VRĂJITOAREA: Cînd şarpelui cu bîta îi sfarmi capul,
Pînă apune soarele, tot mişcă . . .
SHAKESPEARE: De-ar învia ! Sînt cazuri foarte rare,
Totuşi există . . . Unul e chiar sigur . . .
HAMLET: *(Foarte stins)* Eu mor fără temei . . .
Părinte Shakespeare,
Vino să-ţi spun finalul piesei . . .
SHAKESPEARE: *(Se apleacă)* Gata !
Cum se curbeaz-un gînd, cînd a atins
A lumii margini, mă aplec asupră-ţi.
HAMLET: *(stins)* Şi mai aproape. . .
(Shakespeare se dă şi mai aproape, Hamlet îl străpunge cu sabia)
SHAKESPEARE: Ah !
HAMLET: Avui puterea
Din urmă de-a lua urma mea cu mine,
Şi urma mi se piardă . . .

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

SORESCU: Nu se poate!
SHAKESPEARE: O, fiu iubit, ce aspru leac! Mă clatin...
(Cade) Păianjeni am pe ochi... Îmi țes un giulgiu,
Ce l-a-nceput de mult gogoașa vieții...
HAMLET: *(Continuînd parcă aceeași replică)*
... Și eu din mîini tot dînd, prin apa lumii
Lucrînd la acest giulgiu...
SHAKESPEARE:... Ba beteala...
HAMLET: Ah... ba urzeala împlinind cu gesturi...
SHAKESPEARE: Ce noi credeam că-s viață și trăire
VRĂJITOAREA: *(Către Ide)* Privește, cobe, cum se-ngrașă moartea
Cu sînge ca rubinul... Rage, urlă,
Sau dănțuie, căci cu alai de nuntă,
Te-ntorci de pe meleagurile-acestea...
(Încep un duel cu săbii, într-o parte a scenei)
SHAKESPEARE: Sorescu, dormi?
SORESCU: Sînt stană de durere.
SHAKESPEARE: *(Cu glas stins)* Să spui povestea crizei, spaimă cruntă
Ce m-a cuprins, cînd am văzut, în piață,
Prieteni buni pierzîndu-și cap și nume
Și cum talentul mi s-a stins, cum mamei
I-nțarcă laptele, cînd trage-o spaimă...
SORESCU: Ce zdreanță, jucărie, ce paiață
E omu-n mîna soartei? Ce cuvinte
Să-mbrace atîta jale? Chiar Cuvîntul,
Răpus de plăsmuirea sa, se stinge.
HAMLET: *(În agonie)* Mă iartă, Shakespeare... Nebunia lumii
Mi-a-mprumutat, o clipă doar, pumnalul...
Și tocmai tu-i gustași, coclit, oțelul...
SHAKESPEARE: Mai vinovat sînt, Hamlet, eu...
(Vrăjitoarea și Idele aruncă spadele venind mai în față)
VRĂJITOAREA: Nu-i chip să ne tăiem. Aceste gioarse,
Tocite-s ca-n păstăi fasolea veche...
(Aruncă spadele)
Continua-vom bînd pe rînd otrava...
(Scoate un șip și-l întinde)
O dată tu, o dată eu... *(Forțînd-o să bea)*
Scorpie te-adapă!
IDELE: *(Soarbe)* Acum tu...
VRĂJITOAREA: Ai glas? Vorbești, ia uite,
Fiertura gîlgîită cum dezleagă
A limbii baieră... *(Bea)*
IDELE: *(Înghite, apoi întinde șipul)* Te-ndoapă!
(Vrăjitoarea îi dă șipul)
Nu trage chiulul, hoașcă, dă de dușcă...!
Așa! Să crape și bojocii prevestirii.
(Ies din scenă)
SHAKESPEARE: Sfîrșeala mă cuprinde.
HAMLET: Ce tăcere,
Îmi vîjîie-n urechi! Acesta-i restul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

De la tăcerea cea dintîi a lumii,
Ce zarva lumii a tot ciopîrţit-o . . .
(Idele şi Vrăjitoarele reintră)
IDELE: *(Către Vrăjitoare)* Hopa, te-mpleticeşti !
Cum curge noaptea . . .
SHAKESPEARE: Aceste Ide mă înnebuniră . . .
(Către Sorescu) Să spui ce-nseamnă să rescrii, odată
Ce ţi-ai pecetluit cu chin lucrarea . . .
Că orice-amestec, uite unde duce . . .
(Intră Călăul şi Craniul)

Scena 6

SORESCU: Iată şi Craniul ! Prea tîrziu ! Priveşte !
CRANIUL: Am găuri pentru ochi, dar vorbe-n găuri
N-au mai rămas să spun ce văd cu hăuri.
CĂLĂUL: Banditule, exprimă-te cu minte.
CRANIUL: Sînt vinovat, nu da ! Spun dinainte.
CĂLĂUL: *(Către Sorescu)* Cu greu l-am prins.
E jaf prin cimitire
Viii se-ascund prin gropi — cumplită ciuma
Sau ce-o fi fost, i-a scos pe toţi din casă.
Iar morţii, ca stafii, se varsă-n lume . . .
Apoi . . . găpşindu-l, pune-l să vorbească
Să recunoască tot . . .
CRANIUL: Nu da ! Sînt Yorik !
CĂLĂUL: Tăcea, tăcea şi nu voia o vorbă
Să scoată, darămite să semneze . . .
CRANIUL: Povestea-mi asculţi . . .
HAMLET: *(Gemînd)* Nu-i Yorik !
CRANIUL: Nu vă-nspăimînte buzele-mi uscate,
Că verzi şi-uscate-ndrugă, cîte toate.
CĂLĂUL: *(Răcnind)* Nu mai rima ! Biografia spune-o !
CRANIUL: Cică la curte-am fost, însă eu gardul
Nu mi-l mai amintesc, nici leopardul.
(Rîde)
CĂLĂUL: Artist am scos din el ! . . . Declară, hîrcă . . .
CRANIUL: Un cimitir întreg aveam în cîrcă
Şi, brr ! cînd vîntul fluiera, cu fălci,
Zbura către călăi şi cu-alte hălci
De oase goale, să le spună: « Staţi
Mormintele sînt pline, aşteptaţi
Să treacă şapte ani, să putrezim . . . »
SORESCU: Cu tîlc vorbeşte . . .
SHAKESPEARE: *(Gemînd)* Da, îl auzim . . .
CĂLĂUL: *(Enervîndu-se iar)* Dar ce-i aici ? Iar
clacă-aveţi de rime ?
CRANIUL: Ce mult de lucru-i daţi . . . Cică sînt crime !
Şi-n cimitirul meu . . . furiş, în spate,
A îngropat şi rime-mbrăţişate.
CĂLĂUL: Tacă-ţi morişca !

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

HAMLET: Dulcele tău glas
Sărută-mi clipele ce-au mai rămas!
CĂLĂUL: *(Către Craniu)* Ţi-arăt eu ţie... Te voi pune-n par!
(Îl îmbrînceşte afară din scenă. Uitîndu-se în jur)
Măcar aici se moare, zău. Mă car...
(Iese)
HAMLET: *(Aiurînd)* Să mişc sau să nu mişc acum perdeaua?
SORESCU: Vorbiţi, vorbiţi prieteni... sînt speranţe
Să depăşim prea lunga agonie...
SHAKESPEARE: Eu nu... Ah, rece-al morţii junghi
SORESCU: *(Către Hamlet)* De vină-s eu *(Moment de tăcere.)*
(Privind spre Shakespeare) Cum? Ai murit? tu, cer,
Apleacă-ţi stelele, cum îngenunche
Un cal prea credincios, să-ţi sară-n şa
Cu ţinte de lumină-aceste biete
Făpturi, care podoabă au fost minţii...
(Pauză)
Şi eu? Ce rost mai am de-acum?
Să spun? Ce? Cui?
(strigă) Horaţio!
(Intră Vrăjitoarea şi Idele, duelînd cu spadele însîngerate)
VRĂJITOAREA: Vezi rezistentă ce-s? Am făcut cobra
În fiecare miercuri, pe la şapte.
Tu n-o să mă răpui...
SORESCU: *(Ţipînd)* Cu voi afară!
VRĂJITOAREA: *(Speriată de-odată, către Sorescu)*
Ce-i cînd te doare-aici?
IDELE: La linguriCă? Ha-ha-ha!
VRĂJITOAREA: Efectul
Acestei vieţi neregulate, iată-l. *(Cade)*
IDELE: Nici Vrăjitoare nu-i uşor pe lumea
Aceasta agitată... *(Arată cum se svîrcoleşte vrăjitoarea)*
Fug la Roma.
E mai uşor. Acolo, doar în Marte
Sînt *Idele lui Marte*,-n colo, trai!
Ies deşelată de atîta Shakespeare...
(Dă să iasă, şchiopătînd)
SORESCU: Viu nimeni n-o scăpa! Pe năsălie!
(Aruncă în ea c-o sabie, care o înţeapă în călcîi)
Na!
IDELE: Putea să mă răpună un stîngaci doar...
(Cade)
De nu dai de-altă Piază, vei mai duce-o.
SORESCU: Sînt singur şi cu mine n-am ce face...
(Intră Camelia)

Scena 9

CAMELIA: *(Se duce la Sorescu)* Să-ţi scot un coş...
SORESCU: Priveşte-n jur...
CAMELIA: *(Speriată)* Morman de leşuri.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

SORESCU: Ci bine cată...
CAMELIA: Hamlet?
SORESCU: El.
CAMELIA: O, Doamne! *(Se roagă)*
SORESCU: Cînd Dumnezeu vărgat îi de-a sa pură
Vibrare-n loc... Există el ca zebra
Cînd doar pe alb, cînd doar pe neagra dungă...
Mereu în contra timp, întindem mîini
Spre cer... Şi chiar de-ar fi, pe sine
El se gîndeşte veşnic... asta-i ia,
Fireşte, timpul tot, precum şi spaţiul,
Cu noi, incluşi în fagurii durerii...
CAMELIA: Se varsă gîndu-n el prin rugăciune...
SORESCU: O rugăciune am şi eu... *(ia spada lui Shakespeare şi i-o 'ntinde)*
CAMELIA: *(Speriată)* Să nu îmi curmi, ca parca, firul vieţii.
Cum tremur toată!
SORESCU: Ţine, e o lege!
Pe cîmp de luptă, cînd învinsă-i oastea,
Şi bravi eroi, din burţi de cai, ciosvîrte
Hidoasei morţi întind — surîsul palid! —
De-i comandantul viu, îşi cheamă-o slugă,
Sau un prieten să-i plinească soarta...
M-oi repezi cu pieptu-n ea...
CAMELIA: În mînă
Îmi pîlpîie prea iute spada... Nu pot...
SORESCU: Eu te-am iubit...
CAMELIA: Şi tu?
SORESCU: Ca Hamlet pe Ofelia.
Aceasta mi-a fost crucea... De aceea...
Dar sînt în van mărturisiri...
CAMELIA: Pe Hamlet l-am iubit, însă-al meu tată
Nu m-a lăsat să-l văd măcar o dată.
El nu ştia nici că exist.
SORESCU: Nici Shakespeare.
Am despuiat arhive... vechi hrisoave...
Descoperirea mea eşti... Te ţineam
Pentru un rol ca lumea. Prea tîrziu!
Cu mers regesc ai fi trecut prin scenă
Şi florile-n de ele s-ar fi smuls
Din pajişti, spre a-ţi fi cunună vieţii.
CAMELIA: Taci... Mi-ai fost drag... Ţii minte? Într-o seară,
Mi-ai ridicat o carte, ce-mi căzuse.
Tocmai cădea o stea şi-ai zis: « Mă duc şi steaua
Să ţi-o ridic... Frumoasa soră-a lunii. »
(Plînge) Te-ai dus şi dus ai fost... Ce nopţi de lacrimi...
SORESCU: Atît de dulce-i glasul... Taci, eu mor...
Nu vezi? Cît ţine sabia... avînt
Să-mi iau de la trei paşi... ah, ies din scenă...
Nu n-o să fug... *(Iese şi se întoarce)*
căci nu-s ieşiri din dramă,
Şi soarta n-are scară de serviciu...

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

CAMELIA: *(Speriată)* În lume dacă am fugi . . .
SORESCU: În cloaca asta? Fugi !
Eşti prea copilă. Unde? Totu-i putred
Şi străveziu şi vezi mîrşava faptă
Ce-a fost ursit un veac pe dos, aceasta-i
E susul jos, şi fundu-n cap, chelie,
Şi stînga-i dreapta, creştetu-n pămînt . . .
CAMELIA: Mă faci să plîng . . .
SORESCU: *(Arătînd leşurile)* Şi ei vărsară lacrimi,
Şi craniul înaintea lor . . . Şuvoi
A curs şiragul ochilor, mătănii
În mîna crudei sorţi, ce dă în cap,
Spunînd c-aşa am fost urziţi . . .
Tu spune
Ce ai văzut . . . Te las'
CAMELIA: *(Aruncă spada)* Nu pot . . .
Mai e otravă-n şipul Vrăjitoarei? Vreau. Mi-e sete. *(Bea)*
Abia sub pleoape cuprinsesem cerul
Şi îl restitui bolţii . . . *(Moare)*
SORESCU: Biata floare !
(Privind tăişul spadei)
Cînd două drumuri se deschid în faţă,
Eu merg pe variantă. E mai scurtă.
Măcar c-o şchioapă . . . Fugi, ocol al vieţii !
(Dă să se arunce în spadă, ezită)
Muchia sabiei s-a făcut pară.
În jur nu-i loc s-arunci un ac
De-atîtea leşuri. De mai vine unul
Aici, s-apară gata mort, căci n-are
Cin' să-l ucidă. Plece mort de-acasă.
Ce jale, vai !
(Intră Craniul)

Scena 10

CRANIUL: Puterile te lasă?
Au m-ai chemat?
SORESCU: *(Îngrozit)* Auzul ţi-a dat greş !
Ce mai nou prin hrube?
CRANIUL: Ia, un leş !
Iadu-i tot rai, dar mult mai găunos.
(Iese şi se 'ntoarce tîrînd trupul Călăului)
SORESCU: Călăul ! Cum, şi el? Li-l viaţa trecătoare?
CRANIUL: Pe un călău să nu-l atingi c-o floare.
Răbdarea-mi ajunsese, zău, la os !
L-am căsăpit cu falca mea de jos . . .
SORESCU: Încărcător-descărcător de vieţi
Doar Shakespeare a mai fost. Eu nu-s în stare.
El zace-aici . . . *(Se aude cucuveaua)*
CRANIUL: O buhă? La culcare. *(Iese)*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Scena 11

SORESCU: *(Potrivindu-şi spada cu tăişul înainte)*
Ies şapte paşi, să-mi iau avînt
Şi-n spadă mă arunc, precum un vultur
Cu ghiara-mbătrînită, pliscul spart,
Către prăpastie porneşte, piatră,
Şi-aude cercurile de tărie
Cum, tot mai strîns, îi gîtuie căderea . . .
(Numărînd trei paşi pînă la marginea scenei)
Trei paşi . . . şi încă patru paşi la aer . . .
Ca patru secole de-avînt în spadă . . .
Nu se clinteşte-un pai . . . mă-ntorc îndată . . .
Cu mine un mileniu îşi dă duhul . . .
De-ar face aburul coloane grele
De ţurţuri, sprijinind această boltă . . .
(Privind în jur)
Au ei degeaba au suflat viu abur? . . .
Adio, Shakespeare, stîlp de foc, eşti rece.
Ţi-aprind cu viaţa mea o lumînare. *(Iese)*

IDELE: Pînă-n apusul soarelui nu-mi zboară
Spurcatul suflet . . . Scapătă? . . . Sorescu
A scăpătat şi el? Afară zace . . .
Şi ce-a mai turuit . . . Hei, oameni
Veniţi de luaţi cadavrele . . .

(Shakespeare se ridică)

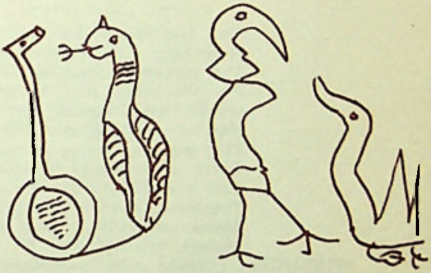
SHAKESPEARE: *(Frecîndu-se la ochi)* Nu-i cazul.
Căci mi-a trecut şi moartea într-o clipă.
Şi ea, degrabă, tot ca viaţa, curge . . .
M-am odihnit murind . . . Acum, la lucru.

Cortina

Vignete de MARIN SORESCU

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

MARIN SORESCU



Coz Shakespeare

Versiune engleză de RADU R. ŞERBAN

SHAKESPEARE — dramatist and actor
HAMLET — Prince of Denmark
THE DARK LADY — Shakespeare's sweetheart
ANNE HATHAWAY SHAKESPEARE — Shakespeare's wife
BEN JONSON — dramatist
SORESCU — a Dane
THE IDES OF MARCH
CAMELIA — Ophelia's sister
HORSE GROOM — a boy
WHIRLIGIG, MOLE — jesters
SIR JOHN DOWNTOWN also called SUBURBS, THOMAS BLUR, PORCIUS BLISTER — writers, Shakespeare's rivals
RICHARD ZERO, FLY, HEIFER — actors, Shakespeare's rivals
THE GHOST
THE HANGMAN
THE CHARACTER WHO FINDS NO ROOM IN SHAKESPEARE
THE SHIPOWNER — an American shipowner
BIRMINGHAM, NOTTINGHAM, BRISTOL — noblemen
ARIEL — an airy Spirit
Actors, jesters, heralds, merchants, retailers, people of all walks of life.

Prologue

THE PROLOGUE: *(Enters, toged, masked and buskined)*
If space is round and, like the ball thrown at the wall,
Bumps back against your chest — and so you wander
Up and down lanes, you come across yourself...
Then time, enclosed in the same ball, the same
Remains for centuries, millenia on end.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

And days which last now in Genesis' dregs
Neighbour your meanly counted drops of life . . .
The centuries, standing behind the fences
Are touchable. And, breathing the same air,
It's the same visions that you share . . . We all,
Higgledy-piggledy, astray in the same play,
That we keep trying to re-write forever,
Catch cues forever prompted, blown away
And breathed in by the by — gone generations.
The wind, forever rolling th'Earth in space
Blows our souls . . . and makes a mess of them . . .
(Enters Whirligig)

WHIRLIGIG: *(Cutting a few somersaults)*
You, bloody ragtime-shaped intruding splinter,
Prolonging your long prologue, clip the play!
Let everything spin like the whirligig!
You'll see right now . . . an extra somesault.
(Cuts another one)

THE PROLOGUE: You, Whirligig, beware, if you bemock
The Prologue's mystery, your epilogue will hurt!

WHIRLIGIG: Is there a veil on Prologue's mystery? Then, let's unveil it!
(Snatches off its mask. A woman's face appears):
Thou, woman, who art thou for, with amazement,
My nose falls in my mouth and now my speech
Has got a carrion stench . . .

THE PROLOGUE: A stenchful speech indeed! You go to blazes!
I am The Ides of March . . .

WHIRLIGIG: Good Lord, I stagger! Why have you played the prologue?

THE IDES: For want of actors. Can't you use your brains?
The prologue's over now. You keep the mask;
It might be of some use at solemn burrials.
Yours will be just like Yorik's. That is all.
And call me by my name: The Ides of March . . .

WHIRLIGIG: You see . . . pray thee . . . most honourable croacker!
(Aside)
Where I to see you nevermore, I'd like you more.
(Aloud, taking the mask)
I'll go this way . . . Don't budge to see me off!
If space is round, I'll inch it round about.
Whe're bound to face tough things. There is no way out!
(Exit, cutting an awkward, scared somersault)

Act I

Scene 1

(A churchyard, in Denmark)

SORESCU: As a true Dane I feel I must needs warn you:
Do not detract this country much too much!
Norway's within a few steps. England pays
An imposed tribute — it's some seven years now.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

There are developments . . . troops being massed . . .
There's nothing rotten in the state of Denmark !
Keep this in mind ! For every Dane does keep it.
It is quite a small country; that's the rule !
Even the maidens' eyelashes menace with cracking
Our narrow boundaries, when their eyelashes blink
And when they roll their scintillating eyes.

HAMLET: But who art thou?

SORESCU: A friend. Just like Horatio,
And just as good a friend. But let me finish.
If this world's out of joint and our globe
Totters astray — then, Denmark, in its way,
Is also to be blamed. But we shall not
Exaggerate by any means its guilt . . .
"There's something rotten now *in the whole world*".
That's what you are supposed to say ! Well . . . as a rule.
(In a low voice, friendly) It's Shakespeare who begs you . . .

HAMLET: Never met. Who's he?

SORESCU: Neither did he deign to know me, at first.
But pondering and weighing things, reflecting
And making double sure he concluded
That I should go and tell you: He dislikes
Your conduct here, at Elsinore ! So, change things
For him to have new stuff for a new play.
The old one — he has torn it to small pieces.
There's a depression about; both time and vein . . .
You know, old age . . .

HAMLET: Why, now ! Is this a nightmare?
What crooked things you tell me and how odd !
All my imagination curdles up
Like swamps that swallow ghosts, till they become
A soft and gluey dough, a sticky jelley
Just fit for witchcraft when, with moonshine silvered . . .

SORESCU: As, when a herald coming from remote lands
Is welcomed, listened to, whatever he may say,
Listen to me here, now, upon these cannons . . .
(Looking around)
Or crosses . . . What are they? For centuries on end
I've travelled . . .

HAMLET: Am I awake? What time is it?

SORESCU: There's something of a dream in our life.
Its cobweb, its dark heavy veil that covers
My eyes, is full of holes, of helmet visors,
Chinks, meshes, breaches, so that one can see
Through them both back and forward the surroundings.

HAMLET: *(Sighs)* Oh, my head aches badly . . . or is it fever?

SORESCU: Your sadness makes you feverish . . . It's not your father's
Dying that way. It is your mother's hasty,
Too hasty marriage. It is this that hurts you . . .
She cheats you now with Claudius. That's the worm
That gnaws your heart. I know the story. Shakespeare . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

HAMLET: You drop this Shakespeare! Is he a Dane, too?
SORESCU: Not exactly. I'll put it straight. He's English.
After you die he will live... on his writing.
HAMLET: Are you an oracle? D'you come from Delphi?
SORESCU: A little North of it! But I'm no oracle.
My lucky chance is that I'm not yet born
That's quite a luck.
HAMLET: So, I must die before you.
SORESCU: You and Shakespeare...
(After a pause) And me, too, after all...
HAMLET: What's life?
SORESCU: If you *do* mean it, I shall tell you
Right now.
HAMLET: I'm listening... I mean... Forget it!
(Shouting) Grave-digger, fetch a quart! *(To Sorescu)*
D'you see this churchyard?
SORESCU: *(Sadly)* My heartful sympathy!
HAMLET: These grave-diggers
Have dumped skulls in my arms for three hours now,
And now I feel like making some nice speech;
But Yorik's brain pan's absent... *(Scared)* Is it you? *(Laughs)*
SORESCU: *(Laughing)* That's a good one! You've got the sense of humour,
By Hercules, I like to wrestle with your wit.
Let's sit on the grave's brink and I shall tell you
Some things about the future...
HAMLET: *(Shouting)* Hey, the wine!

Scene 2

(Enter Downtown and Porcius. They move to one side of the stage)
DOWNTOWN: We've tracked them. See? They're whispering. Take heed!
PORCIUS: Master, treason is writ on their faces.
Marked the guy on the right? It is Sorescu.
DOWNTOWN: I thought it was the other one. No matter
Who's who, he's Hamlet's dead spit... Are they twins?
PORCIUS: They all say they are Danes... Who can tell who's who?
(On the other side of the stage — Hamlet and Sorescu)
HAMLET: *(Rising)* How now! Rats! Rats around us...
SORESCU: *(Also rising from the grave's brink)* Could it be that
This world's deck sinks making the rats come out
With their fluffy tails, ready to jump
In troubled waters and set afloat black death?
Aren't they Guildenstern and Rosencrantz?
HAMLET: Oh, no!
My spies are much more polished. I have sent them
To search the countryfolk and fetch me slings...
SORESCU: *(Laughing)* To sling stones at the slung, foul words of gossip...
HAMLET: I play sketches for them... you know... *(Laughs)*
SORESCU: That's perfect!
Good Gracious! Who are they?... Oh, but I saw them

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

During my talk with Shakespeare. They pricked up
Their ears, like greyhounds, eager to track quickly
The game... You see, it's quite a subtle game...

HAMLET: Life is a suit, with bailiffs or without them...
It's only speech that, following by-paths,
Ensnares...

SORESCU: They are Porcius and Sir Downtown
Also called Suburbs... the rotund guy there
With a scar left by a rapier on his beard.
Their hobby-horse is always to denounce.
If you fall out with them you are a hanged man.

HAMLET: I want a word with them...

SORESCU: Just out of pity?
For fear they'd get the cheese and leave dejected?

HAMLET: They are the slaves of spying, wretched souls!
The thirst of knowledge is the agony
Of telltales and philosophers. They share it.

SORESCU: I'll listen to the cuckco. There it is.
(Exit)

Scene 3

HAMLET: *(Walks pensively)*

DOWNTOWN: *(to Porcius)* We'll seclude him from Shakespeare. He is a leech.
He stands in our way. Be th' death of him.

PORCIUS: Master, he's a dead man.

DOWNTOWN: That scribbler, Shakespeare,
Has got into a nice fix with us two.
For ceaselessly we'll cock at him no matter
How nice he'll write. And let the tittle-tattle
And any other bullshit of the quill
Gather like boils on Job... We'll label him
"Wash-out", a blunt, unequivocal word for all
And we'll keep calling him a wash-out till himself
Thinks it is true one day, and, quivering,
He rids of genius as of leprosy.

PORCIUS: We'll cause him hemorrhage of sorrow, we shall squeeze
The inspiration's bowels out of him.
His works will fill no more than a pouch,
And pushing him, as in an icehole, in the pit
Of breakdown, ever deeper, we shall hear
Him crying "Help! Help!" Standing by, we'll ask
Each other: "What's he saying?" Kind of "Help!" *(Laughs)*

DOWNTOWN: *(Choking with laughter)*
And let him wait for us to pull him out...

PORCIUS: Sorescu will not leave him in the lurch...

DOWNTOWN: Confound it all! That scoundrel is a plague!
The old guy is a failure as a schemer.
We'll make him smart for it in the Iberian style!
(In a mysterious voice)
We'll stir the big shots against his dear self.

PORCIUS: The queen *does* like the theatre...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DOWNTOWN: But Bacon,
The Chancellor, is a philosopher . . . You see,
He won't stand the philosophy of others . . .
PORCIUS: Right you are . . .
DOWNTOWN: And Essex's got into the muddle.
Where they not friends?
PORCIUS: I don't think so, but friends,
Mutual friends, they had.
DOWNTOWN: Good. On the list . . .
PORCIUS: His head will fall, Sir Downtown, to be sure!
Is this polemics? Shall we use such nasty blows?
DOWNTOWN: Particularly these. Let literary
Enemies be taught their lesson.
PORCIUS: Cynicism
Is just my cup of tea. But he has got
A lot of friends.
DOWNTOWN: We'll see that they be no more seen,
But first, Sorescu! Now, let's set to work!
HAMLET: *(Aside)* I sham not seeing them. They are but crickets.
And today's Friday. I can't stand their music.
PORCIUS: Let's try and soothe the poor orphan's pains!
DOWNTOWN: You try it.
It would be a hit if he
Informed on that usurper come from Stratford.
PORCIUS: *(Scholarly)* Upon-Avon.
DOWNTOWN: *(Equally scholarly)* I know, I do know. Off the map with it!
(Gets closer to Hamlet)
Friend, listen, there's a blabberer in London
Who keeps backbiting you and you well know
This City's Mrs Grundy . . .
PORCIUS: And a scandal
Of this old hag becomes the whole world's talk.
(Hamlet looks at them and walks away)
PORCIUS: He's riding the high horse. He doesn't mind us.
DOWNTOWN: We're late. Sorescu has him in his sway.
Once he gets somewhere, that chap squeezes profits.
PORCIUS: Poor prince, he is bereft of fiancée, too!
DOWNTOWN: Let us address him differently and shout our words.
Downhearted, he is also dull of hearing.
(Crying out) Ho, Son of a gu . . . Gertrude, dam' dirty prude!
PORCIUS: *(Pointing to Downtown)* He's "writer number one" . . .
And he knows German.
DOWNTOWN: The others are pickpockets, rubbish, scum,
And their skin is well rubbed by our boys . . .
HAMLET: *(Aside)* O, Rosencrantz and Guildenstern, the world
Is full of your kin! Hell's eye in Heaven!
You do deserve your lot, there, in Britain.
(Exit)
DOWNTOWN: We'll sweep the board if we throw our sweep net
Again in th' Thames . . . Let's hurry . . . It's high time . . .
(Exeunt)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ADINA DARIAN

Teatrul britanic în stagiune continuă

Era în 1969. Mă îndreptam cu metroul către un cartier periferic din nordul Londrei. Regizorul Lindsay Anderson mă invitase la una din repetițiile cu piesa *The Contractor (Antreprenorul)* de David Storey, într-o biserică dezafectată din Ossulton Street. Premiera absolută urma să aibă loc peste o săptămînă, la Royal Court Theatre, în Sloan Square, pe scena unde, cu 13 ani în urmă, răsunase, pentru prima dată, strigătul tinerilor furioși. Noii eroi ai teatrului britanic își făceau intrarea prin glasul lui Jimmy Porter (în interpretarea lui Richard Burton), personajul creat de John Osborne, pînă atunci un obscur actor fără angajamente. Piesa lui, *Privește înapoi cu mînie*, a fost ceea ce englezii numesc « the unknown factor », care avea să catalizeze și să exprime de la înălțimea rampei o complexă și contra-

Stratford upon Avon: casa în care s-a născut Shakespeare

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dictorie stare de spirit socială, culturală, psihologică și morală, provocînd marea schismă din teatrul și filmul britnic postabelic. Jimmy Porter a fost purtătorul de cuvînt al non-crezului unei noi generații. Cea de a doua generație «pierdută». Portretul ei, *avant la lettre*, fusese schițat de Paul Leslie într-un volum, publicat în 1951, al cărui titlu, «The Angry Young Men», a devenit emblematic pentru tineretul Engliterei, căruia sfîrșitul celui de al doilea război mondial îi adusese o pace însoțită de amenințările bombei cu hidrogen și de tensiunile războiului rece. Istoricul Arnold Toynbee intuise această mutație psihologică: «La încheierea primului război mondial m-am simțit extraordinar de fericit. Ne adunasem mulți dintre compatrioții mei, în fața palatului Buckingham. Cu toții știam că trăisem o experiență teribilă, dar ,eram' convinși, irepetabilă Mă gîndeam că nici moartea celor mai apropiați prieteni nu mai conta, din moment ce nu fusese în zadar. La sfîrșitul celui de al doilea război mondial, aflîndu-mă în același loc, am remarcat că, deși oamenii adunați, acolo, în fața Palatului Buckingham, erau foarte bucuroși că lupta încetase, erau mult mai conștienți de greutățile și încercările ce-i așteptau. Încrederea în pace se pierduse».

Paul Leslie făcea și el parte din acea generație de studenți de la Cambridge care a găsit în marxism singura replică la conciliatorismul guvernelor occidentale față de ascensiunea nazistă. Revolta acelor tineri, din anii '30, nu era deloc personală. Se născuse încă din anii grevei generale și se îndreptase împotriva societății capitalului pe care ei o acuzau de «trădare a clasei muncitoare». Dezamăgirea lui Leslie, exponent al acelei stări de spirit, s-a manifestat în anii postbelici în volumul amintit. Trecuseră patru ani de la apariția sa, cînd revista «Stage», în căutare de noi autori și de noi piese, a organizat un concurs. Printre cele 700 de piese sosite figura și *Privește înapoi cu mînie*. Frapat de noutatea ideilor, a personajului principal și a dialogului, George Devine, actor, regizor, șeful secției dialoguri și directorul artistic de la English Stage Company reține piesa. După premiera din seara zilei de 8 mai 1956 (în regia lui Tony Richardson), cel mai redutabil critic de teatru britanic, Kenneth Tynan, scria: «Nu am nici o îndoială că *Privește înapoi cu mînie* a lansat un microb care va contamina teatrul nostru foarte mulți ani. Bunul gust, rezerva și înțelegerea clasei de mijloc au fost acuzate de ipocrizie și batjocorite la scena deschisă. Înlocuindu-le, John Osborne ni s-a adresat cu o vervă efervescentă, cu o ură binevoitoare care anunțau apariția a ceva nou în teatru. Pentru prima dată era posibil, în teatrul englez, ca un personaj să fie sărac și, în același timp, să fie inteligent și plăcut».

Piesa lui David Storey, la a cărei repetiție urma să asist, era doar unul dintre numeroasele exemple din anii '60, care au validat analiza lui Tynan. Ajunsă în Olssuton-Street, am împins, încet, poarta enormă de lemn a bisericii cu dimensiuni de catedrală, — devenită un răstimp spațiu scenic — și am intrat tiptil să nu deranjez. Sub bolta centrală, un grup de muncitori tocmai se căzneau să ridice, ajutîndu-se de frînghii, pînza țesută din fîșii colorate, roz și verde, a unui cort uriaș de felul celor ce se pregătesc pentru nunțile de la țară. Își dădeau comenzi scurte, necesare la înălțarea cortului, făceau glume sau rosteau, parcă, vre un păs de-al lor... M-am îndreptat spre inițiatorul Free Cinema-ului, cu gîndul să profit de pauza de lucru, pentru a începe discuția promisă. Pe măsură ce înaintam, am realizat însă (cred că datorită luminii reflectoarelor) că muncitorii erau chiar actorii, interpreții personajelor cărora acțiunea piesei le cerea să ridice acel unic decor — în actul I și II, pentru ca, în actul III, după ce nunta fiicei antreprenorului se sfîrșea, să-l desfacă, lăsînd, în final, scena goală ca la început. De fapt, sensul existențial al piesei era să te invite să asiști, între două lovituri de ciocan, cum se petrece o viață între spe-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ranțe și dezamăgiri, între iubiri și despărțiri, cum se ridează o față, cum îmbătrînește o casă... Mișcările actorilor erau, prin travaliul propus, strict funcționale, iar replicile rostite alb, ca între prieteni-colegi care lucrează împreună, ar fi derutat pe oricine nu citise piesa. Ce certificat mai irecuzabil de autenticitate al jocului unor actori?

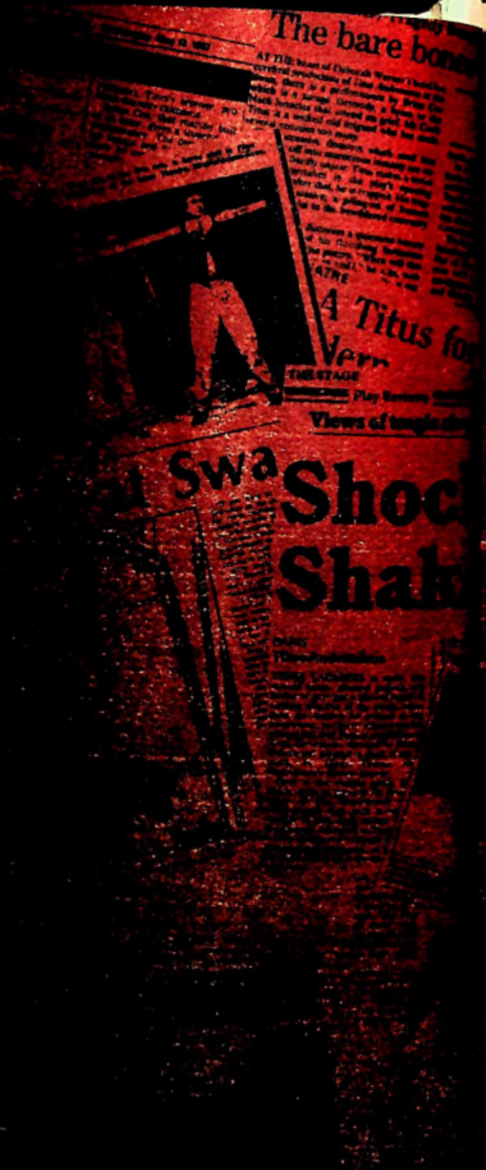
Pe aceiași identitate cu viața miza și regizorul Peter Yates în filmul *Cabinierul* (cinci candidaturi la Premiul Oscar, 1983, pentru cel mai bun film, regie, scenariu și ambii actori: Albert Finney și Tom Courtenay pentru rol principal) cînd uza de puterea de convingere a vocii de actor. Într-o zi, ajuns cu întîrziere împreună cu trupa sa, pe peronul gării, tocmai cînd locomotiva se pune în mișcare, el, actorul, strigă cu un glas ce nu poate fi contrazis: « Stop that train ! » Atît. Mecanicul oprește trenul. Filmul era ecranizarea unei piese de teatru (autor Ronald Harwood) inspirată de biografia profesională a unui cunoscut actor englez și director de companie Donald Wolfit, și ilustra un moment hotărîtor pentru teatrul britanic: anii '40—'45

În anii '40, studiourile cinematografice din Anglia au fost obligate să-și înceteze aproape total activitatea. Marea majoritate a tehnicienilor, a personalului secund fără de care nu se poate face un film, erau pe front. Actorii tineri se înrolaseră și ei sau susțineau spectacole în mijlocul militarilor. Acasă au rămas actorii mai vîrstnici (dealtfel și în culisele *Cabinierului* îi întîlnim doar pe aceștia). Refugiați în teatrele itinerante, ei străbăteau insula supusă nimicitoarelor bombardamente hitleriste, pentru a susține moralul populației. Tot în *Cabinierul*, un monolog shakespearean reține publicul în sală în timp ce afară cad bombele. Au fost anii cînd teatrul a devenit, în toată Anglia un aliat de suflet în fața suferințelor, depresiunii, privațiunilor, atrăgînd spectatori din clasele de mijloc și sărace, dintre care mulți pășeau pentru prima dată în templele Thaliei. Atunci s-a produs o primă democratizare: cea a publicului.

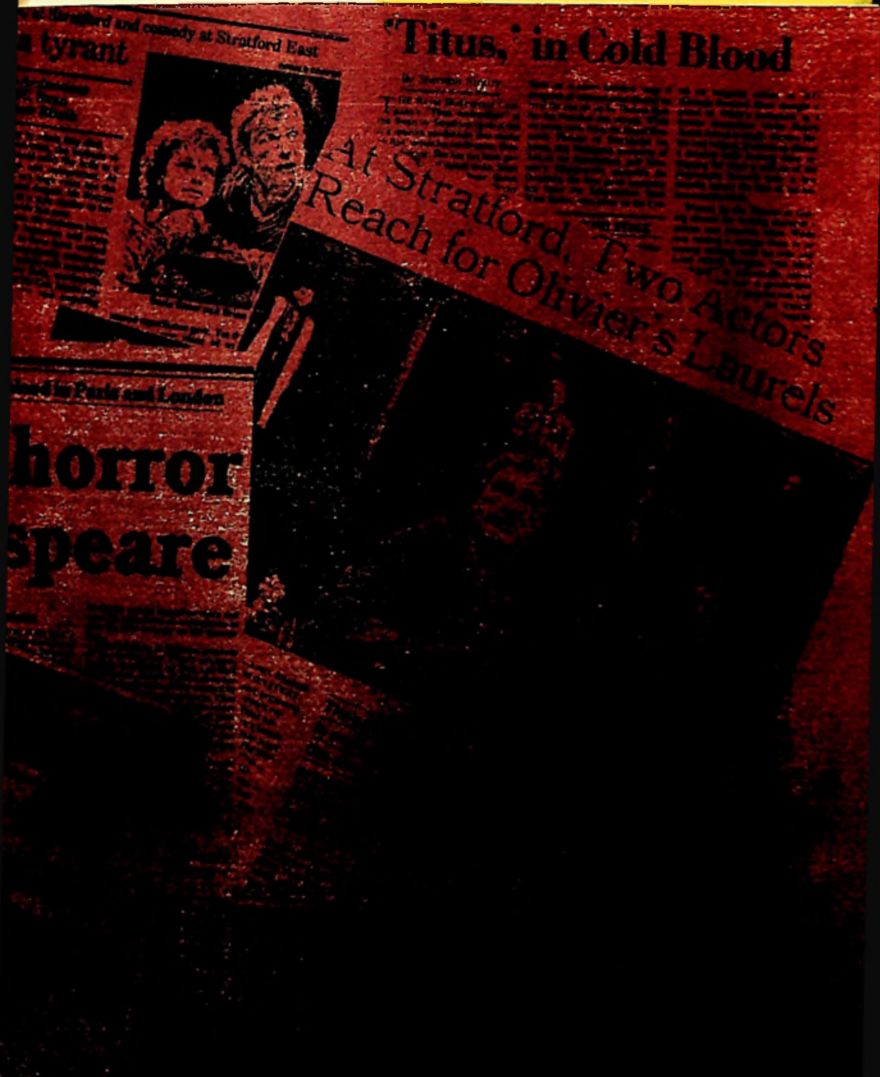
David Hemmings — fotograful din *Blow up*, și Peter Gilmore — neobositul Onedin (ambii născuți în familii de muncitori) mi-au definit acel moment în termeni asemănători. Majoritatea companiilor stabile londoneze au întreprins în timpul celor cinci ani de război turnee continue, contribuind la răspîndirea teatrului și la stimularea așa-numitelor « repertory theatres »: companii de provincie, existente încă din anii '30, care, dispunînd de un public local restrîns, erau obligate să dea o premieră în fiecare săptămînă. O singură trupă ajungea să susțină 52 de premiere într-un an ! Toți actorii britanici cu care am stat de vorbă au fost de acord că aceste teatre, prin extraordinara lor solicitare, au constituit o școală neîntrecută. « Era extrem de greu să susții un asemenea maraton artistic, dar asta trebuia făcut », îmi spunea Peter Gilmore. Iar David Hemmings îl completa: « Teatrul nu mai era doar o instituție extrem de onorată, ci și un mod de a-ți cîștiga existența. S-au creat atunci numeroase locuri de muncă. Puteai deveni actor profesionist fără să fi absolvit un liceu sau o facultate. Era suficient să fi frecventat o școală de dramă, pentru care se plăteau taxe foarte mici și ale cărei cursuri durau doar un an, maximum doi ». Atunci s-a produs o a doua democratizare a breslei actoricești... Spre teatru s-au îndreptat tineri de condiție modestă, muncitorească sau din clasa de mijloc lipsiți de posibilitatea să plătească taxe la licee și facultăți. (Este motivul pentru care în Anglia sînt azi peste 25 000 de actori profesioniști sindicalizați).

Într-o altă împrejurare, la Londra, tot Lindsay Anderson îmi dezvolta aceeași idee: « Scena și ecranul sînt la noi cele mai democratice instituții. Ele nu recunosc superioritatea rangurilor sau a averii, atît de prețuite la noi. Ele recunosc și răsplătesc numai talentul adevărat ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Războiul a nivelat și în alt sens diferențele de clasă. Pe fronturile antifasciste sau acasă au luptat, au rezistat, au murit tineri și mai puțin tineri, indiferent de poziție socială. După sfîrșitul războiului, Establishmentul s-a văzut nevoit să le ofere șanse egale și în timp de pace. Parlamentul a votat astfel, încă în 1944, așa-numitul *Educational Act* prin care se acordau, pentru prima dată, burse de studiu tinerilor din clasele nevoiașe. După război, cel dintîi guvern laburist și-a făcut un titlu de glorie din instaurarea « meritocrației ». De noua lege a învățămîntului au beneficiat mulți dintre scriitorii, dramaturgii, scenariștii care aveau să se afirme din anii '50: Alan Sillitoe, Shelagh Delaney, Willis Hall, David Storey, Arnold Wesker, Keith Waterhouse, John Osborne, Harold Pinter, pentru a numi doar pe cîțiva. Într-o convorbire la București, în 1968, regizorul Alexander Mackendrick, îmi spunea: « Atunci s-a produs în Anglia o metamorfoză socială fără precedent pe scena și în lumea culiselor. Consecința aproape imediată a fost apariția unui nou realism în dramaturgia engleză: *the new drama* ». Dar și o nouă proză. O suită de opere literare, reținute de istoricii literari sub denumirea de *the working class fiction* exprima protestul acestei clase față de decalajele sociale din anii postbelici.

În primele decenii ale secolului XX, drama cultivase stilul Mayfair și codul Bloomsbury, curente teatrale și literare ce-și luaseră numele după două cartiere londoneze: aristocraticul Mayfair din west-central London și Bloomsbury în perimetrul căruia se află Universitatea și British Museum. Crezul lor estetic era definit de G. E. Moore, profesor de filosofie la Cambridge, astfel: « Cu certitudine, în viață cele mai de preț sînt plăcerile omenești și bucuria pe care ți-o dau obiectele frumoase... aceasta formează scopul final al progresului social ».

Dacă viziunea estetizantă a celor două curente ducea în chip necesar la o diluare a percepției vieții, atît individuale cît și sociale, irupția irlandezilor (Shaw, Wilde, Yeats, Joyce, Singe, O'Casey) în lumea literelor și pe scena britanică a determinat o profundă diversificare a partiturilor dramatice într-o asemenea măsură, încît se poate spune că ei au întors pe dos întreaga literatură engleză. În teatru, Shaw și Wilde — alături de care îl găsim pe englezul Noel Coward — au instaurat domnia paradoxului, a zeflemelii, a ironiei, a jocului. Iar publicul descoperea cu indignare sau cu încîntare — ironia estetizantă a lui Wilde, sarcasmul iconoclast al lui Shaw, intrigile salonarde ale lui Noel Coward...

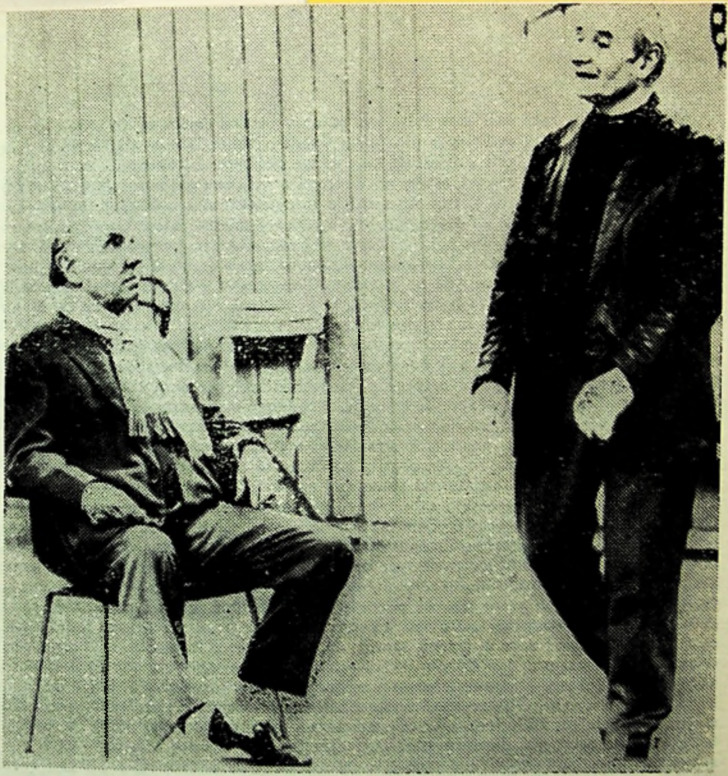
Conrad Veidt, Leslie Howard, Michael Redgrave, Ralph Richardson, John Gielgud, Alec Guinness — pentru a aminti doar cîțiva dintre reprezentanții acestei școli, cunoscuți și de pe ecran — susțineau sclipitor cu o perfecțiune echilibrată, cu un rafinament exemplar, cu eleganță retorică, bunele maniere devenite, adesea, paravan al ipocriziei sau amoralității.

Cu atît mai mult se poate aprecia importanța infuziei de realism, uneori împins pînă la prozaism, a « noii dramaturgii » care obliga la o sinceritate totală, încălcînd codul respectabilității tradiționale și chiar al bunei cuviințe. Teatrul părăsise *high-society*-ul, intrase în casele micilor funcționari și ale muncitorilor. Întreg curentul Free Cinema avea acest *background* în *Privește înapoi cu mînie*, *Billy mincinosul*, *Gustul mierii*, *Cabotinul*, *Singurătatea alergătorului de cursă lungă*, *Viață sportivă*... O nouă generație de scriitori, dramaturgi și actori a adus atunci pe scenă și pe ecran experiențele proprii, biografii modeste relatate fără artificii, cultivînd, aproape cu înverșunare, firescul.

Geneza și motivația Free-Cinema-ului mi-au fost definite de Lindsay Anderson: « Obișnuiesc să împart oamenii în două categorii: cei care se acomodează lumii în care trăiesc și cei care vor să adapteze realitatea speranțelor lor. Eu și pretenii mei din Free Cinema, ne-am regăsit prin dorința noastră de a crea o astfel de lume.

Lindsay Anderson cu Sir Ralph Richardson în repetiție ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Am inventat numele de Free Cinema, în 1950, pentru a expune cîteva gînduri despre necesitatea de a deschide filmul către viața care nu mai ajungea pînă la ecran. Împreună cu Reisz și Richardson am găsit că numele se potrivește intențiilor noastre ».

Același Kenneth Tynan definea, astfel, momentul: « Am renunțat definitiv (și cu atît mai bine) la codul gentlemanului care a aruncat o strălucire de gheață pe o mare parte din dramaturgia engleză a secolului XX. Nu ni se cere să mai judecăm personajele după rafinamentul inteligenței sau după gradul în care, în momentele de criză, purtarea lor se acordă cu standardul Bloomsbury, înfățișare plăcută și sentimente tăcute cu discreție ».

Și totuși, pe scenele britanice firescul venea de mult mai departe. Era moștenirea păstrată, peste secole, de la bardul de la Stratford, care în 1603—1604 trasa îndreptarul actorului, în *Hamlet*.

În Anglia, după începutul secolului XVIII, nici un actor nu s-a putut afirma — de la Garrick la Kamble, de la Kean la Irving, în afara partiturilor shakespeareene. Dar mai mult decît pentru oricare alții, pentru Laurence Olivier, Shakespeare a fost ca o predestinare.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Abia împlinise zece ani, cînd i s-a încredințat pentru serbarea de sfîrșit de an școlar rolul « primului cetățean » din *Julius Caesar*. Micul Olivier a știut să se facă atît de bine remarcat încît profesorii s-au văzut obligați să-l avanseze în rolul lui Brutus. La spectacol a asistat și marea doamnă a scenei londoneze (era în 1917) Ellen Terry, partenera lui Irving. Uimită de interpretarea lui Olivier, ea a spus: « Băiatul acesta este deja un mare actor ». În anul următor, micul Olivier a interpretat (în travesti) Maria din *A 12-a noapte* și Katharina din *Scorpia îmblînzită*. De astă dată în sală se afla Sybil Thorndike, viitoarea mare doamnă a scenei engleze, atunci în vîrstă de 35 de ani. Ea nu a ezitat să remarce: « Există actori înzestrați cu abilitate tehnică. Larry (diminutivul de la Laurence) este unul dintre ei. El nu va avea nevoie să o învețe, o are din instinct ».

În ciuda acestor elogii timpurii, culese fără efort, drumul lui Laurence Olivier către consacrare a fost departe de a fi scutit de torturile emoțiilor și de spinii criticii. Dar poate tocmai această intransigență fără egal a criticii a contribuit de-a lungul anilor la perfectibilitatea teatrului britanic, așa cum l-o cunoaștem astăzi.

În decada cînd Olivier și-a luat avînt în teatru, naturalismul făcea modă, alungînd de pe scenă jocul afectat, prețios. Producătorii priveau cu neîncredere actorii care rosteau frumos versurile sau pe cei care își făcuseră o reputație în teatrul clasic. Scena se deschidea celor capabili să joace mai natural. Olivier a avut norocul să nu fi făcut teatru clasic. Succesele sale i le aduseseră piesele contemporane. Totuși, prin temperament și educație, Olivier era un clasic. Cînd moda s-a schimbat și în anii '30 o nouă generație a început să redescopere ce înseamnă un talent clasic, el a putut profita de ambele tendințe; teatrul tradițional ca și cel modern îi erau deopotrivă la îndemînă. Olivier dorea instinctiv să aducă pe scenă un suflu nou, realist. Dar se afla în avans față de percepția momentului. « Joacă pe Romeo ca și cum ar conduce o motocicletă » sau « Dacă Romeo ar fi un papă-lapte îndrăgostit care din cînd în cînd cade în transă, atunci, da, Olivier este Romeo », — îl sancționa critica după premieră. Iar Olivier le răspundea: « Am dorit să joc Shakespeare decent. Nu cu geniu — doamne ferește, măcar decent și inteligent ». După doi ani, în 1937, la 30 de ani, Olivier atacă rolul socotit cel mai dificil, Hamlet. Firescul său continuă să intrige: «Olivier nu recită prost versurile, el nu le recită deloc ! » Același instinct îl va însoți mai departe, pînă cînd creațiile sale scenice, din anii '40, îi vor aduce unanima consacrare, fiind socotit « cel mai mare actor în viață ». Sir Laurence Olivier, devenl Lord, rămîne cel dintîi actor britanic al secolului XX, care să fi înțeles cu adevărat firescul shakespearean.

Aniversarea, în 1987, a celor opt decenii de viață ale sale a devenit un mare spectacol al teatrului, filmului și televiziunii britanice. Laurence Olivier este sinonim nu numai cu perfecțiunea artei actorului contemporan al repertoriului shakespearean, dar el este totodată vectorul stilului noului teatru postbelic. Ambivalența geniului său actoricesc i-a făcut pe cei din școala Free Cinema să-l considere un inspirat companion.

Laurence Olivier a onorat Free Cinema-ul nu numai cu prezența sa în *Cabotinul* L-a onorat în primul rînd cu înțelegerea sa. Cu stima și admirația sa declarată față de Osborne și alți tineri artiști furioși. Cu simțul său acut și activ îndreptat spre avangardă, cu grija sa pentru cultura britanică, cu concepția sa foarte contemporană despre realism. Iat-o cum o împărtășea în suplimentul duminical a lui «The Observer»: « Arta realistă decantează, nu este un simplu ingredient sau o atitudine imobilă. Autori diferiți au propus genuri diferite — foarte schematic am putea spune că tragedia a fost propusă de greci, drama de Restaurație, iar Coward și Osborne aleg căi diferite către ceea ce se numește spectacol adevărat. Cehov e considerat realist, dar nu a admirat niciodată un realism limitat, fără perspectivă. "Dacă decupezi

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nasul dintr-un portret al lui Rembrandt, spunea el, şi îţi pui nasul tău în loc, nasul va fi perfect real, dar pictura ar fi distrusă". Realism nu înseamnă a copia viaţa în artă. Înseamnă a transforma viaţa în artă... În ceea ce mă priveşte eu simt că sînt acela pe care îl interpretez. Pentru mine nu există: ar fi bine să te identifici cu rolul pe care îl joci. Pentru mine trebuie să te identifici ». În ianuarie 1947, la deschiderea Şcolii de artă dramatică a teatrului Old Vic, Laurence Olivier spunea studenţilor: « Creşterea carierei voastre trebuie să fie asemănătoare cu creşterea unui copac. O creştere simplă, continuă, neîntreruptă, o creştere concentrică. Sper că vă aflaţi pe punctul de a vă împlînta adînc rădăcinile în solul acestei instituţii, pentru a vă asigura o tulpină cît se poate de solidă, în aşa fel încît, oricît de spectaculos vă vor creşte ramurile, să nu duceţi lipsă de sevă, să nu vă pierdeţi echilibrul. Să nu uitaţi că veţi fi în bătaia vînturilor, a torentelor, a ploilor, ca să nu mai vorbim de tunete, aşa încît să vă feriţi să creşteţi prea repede, prea înalţi. Nimeni, poate, nu e de invidiat cînd reputaţia îi depăşeşte puterile. Tot ceea ce ne putem dori este ca publicul să creadă ceea ce vede şi ceea ce aude. Diferenţa dintre adevărul concret şi adevărul re-creat al iluziei este ceea ce trebuie să învăţaţi. Şi nu o să terminaţi de învăţat pînă veţi muri ».

În 1964, în turneu la Bucureşti cu Royal Shakespeare Company, Paul Scofield (incomparabil în al său rege Lear) mi-a vorbit şi el de Shakespeare ca de modelatorul originar al firescului şi simplităţii artei actorului britanic. Ulterior, de cîte ori am văzut un actor britanic la lucru — în repetiţii, în spectacol, pe platoul de filmare, pe ecran sau pur şi simplu într-un interviu, am fost frapată — dincolo de particularităţile fiecăruia (sau de costumul, de epocă sau contemporan)—de reţinerea şi sobrietatea cu care se exprima.

În decursul anilor, am încercat să aflu tainele acestui specific de joc chiar de la actorii englezi (aproape fără excepţie ei au pornit de la scenă către ecran şi continuă în marea lor majoritate să păstreze contactul cu teatrul), pe care i-am întîlnit. Cu toţii invocau exemplul operei lui Shakespeare: Julie Christie şi Diana Rigg, venite cu acelaşi turneu la Bucureşti; Richard Harris interpret al lui Cromwell pe platourile de la Shapperton; Geneviève Page şi Christopher Lee cînd lucrau în regia lui Billy Wilder, pe platourile de la Pinewood; Roger Moore, în primul său rol postsfîntul, pe platourile de la Elstree; David Hemmings şi Peter Gilmore în trecere prin Bucureşti şi alţii cu nume mai puţin răsunătoare.

Aceeaşi fidelitate faţă de rostirea şi sensul (mereu) contemporan al magistrului scenei britanice, am regăsit-o în spectacolul trupei londoneze Cheek by Jowl, *Furtuna*, găzduit pe scena Naţionalului bucureştean în primăvara trecută.

Shakespeare a scris *Furtuna* între 1611—1612. În afară de episodul naufragiului lui Sir G. Somers, în Bermude, care, se crede, i-ar fi inspirat, să nu uităm că, în 1599, regina Elisabeta I înfiinţase acea Companie a Indiilor Orientale, ce urma — o dată cu noul secol — să devină vîrful de lance în campaniile de colonizare a Indiei. Este lesne de înţeles ce ecou a avut în epocă, nu doar descoperirea bogăţiilor îndepărtatului subcontinent, dar — mai ales pentru un poet — a acelor oameni « altfel » şi a obiceiurilor lor « altfel ». Cu o intuiţie artistică desăvîrşită, ce, se poate spune, s-a verificat apoi de-a lungul istoriei dominaţiei britanice asupra Indiei, bardul de la Stratford a redat imposibilitatea fuziunii între cele două lumi şi culturi. Raportul colonizatori—colonizaţi şi irepresibila dorinţă de libertate a acestora; pierderea unui regat (Napoli, dar ar putea fi oricare altul) compensată de tăria şi înţelepciunea dobîndite prin reflecţie şi studiu în recluziune; sugestia — în final — a singurei căi spre înţelegere, cînd filosofia deznădejdii se transformă într-o « odă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

a bucuriei » doar cu prețul toleranței și iertării ce înlocuiesc răzbunarea și represiunea — sînt tot atîtea pertinente înțelesuri.

În viziunea sa regizorală, Declan Donnellan nu a făcut decît să rămînă și el fidel lui *Shakespeare, contemporanul nostru* — cum emblematic își intitula Jan Kott — iată deja acum un sfert de secol — volumul critic esențial în reevaloarea operei poetului. O Mirandă interpretată de o actriță de culoare aduce la scara prezentului problema rasială; o « curte » îmbrăcată după moda parlamentarilor contemporani cu Oscar Wilde, prelungește peste secole actualitatea conflictelor neocoloniale; în sfîrșit, cupletele măscăriciului puse în scenă ca un număr de music-hall (amestecul de genuri — ca'n viață — era doar unul dintre preceptele bardului), nu sporesc doar accesibilitatea unei piese ce nu s-a bucurat, în decursul vremii, de un succes deosebit la publicul tînăr —, ci investesc, implicit, acest clasic personaj al dramei elisabetane cu titlul de precursor al cabotinului, — « entertainerul » din cabaretul politic.

Totul a început, așadar, o dată cu Renașterea, cînd drama religioasă începe să cedeze treptat locul dramei laice. În special comedia își află o gazdă bună la curtea regelui Henric al VIII-lea. Cu patru ani înainte de urcarea pe tron a fiicei sale (și a Annei de Boleyn) Elisabeta I, se naște John Lyly, viitor scriitor și mare animator al teatrelor studențești de la Oxford și Cambridge; iar la opt ani după urcarea pe tron a aceleiași regine se nasc, tot în apropiere de Londra, la Stratford on Avon și la Canterbury, William Shakespeare și Cristopher Marlow (în opinia multor critici, Marlow rămîne singurul concurent de temut al marelui Will, dar ieșit din competiție prin moartea sa prematură, la 29 de ani). Cei doi vor încununa o adevărată pleiadă de dramaturgi (care include și pe Ben Jonson, Beaumont, Fletcher), dînd prin talentul lor o nouă aureolă culturii numite elisabetane.

În 1662, la Londra sub patronajul regelui Charles II și al ducelui de York, se deschid teatrele Drury Lane și Covent Garden existente și azi (ca de altfel The Globe sau teatrul lui Garrick). Cu timpul, fiecare monarh își va face un punct de glorie din recunoașterea supremației artelor și va ține să-și lege numele și de înființarea unui teatru; este și explicația numeroaselor « Royal theatres » londoneze. În 1728, de pildă, prin decretul regal al lui George I, începe construcția « teatrului cel mic de pe Hay ». Intrînd în concurență cu deja celebrele Drury Lane și Covent Garden, noul lăcaș al Thaliei reușește să se impună și, în 1766, obține titlul de « Theatre Royal Haymarket », nume păstrat pînă azi. Popularitatea crescîndă a teatrului la Londra ca și liberalismul unor dramaturgi determină, în 1737, pe șeful partidului whig, Robert Walpole, să treacă prin parlament o primă lege a teatrului prin care statul își asuma controlul asupra teatrelor, pieselor și actorilor. O mare parte din articolele legii lui Walpole au rămas în vigoare, așa cum mi s-a spus la Londra, pînă în . . . septembrie 1968 !

Pe orice meridian, actorul comunică prin jocul său, o dată cu datele fundamentale ale personajelor, propriul temperament și specificul național. Acesta apare modelat de o îndelungată experiență istorică. Între welshi, scoțieni, englezi și irlandezi există astfel puternice diferențe de temperament artistic.

Reintîlnindu-mă cu Lindsay Anderson, în 1981, la *The Round Theatre*, la puține zile după premiera cu primul său *Hamlet* (a cîta, oare, în 400 de ani ?), regizorul îmi confirma existența acestor deosebiri prin alegerea în rolul titular a unui actor irlandez, Frank Grimes: « Temperamentul său mai exploziv, mai extrovertit, era mai potrivit cu cel al prințului Danemarcei ». Jocul lui Grimes mi-a părut, totuși, destul de cenzurat de sobrietate. « Mi-a venit foarte greu să învăț să-mi stăpînesc emoțiile », mi-a spus după spectacol actorul, parcă și el obsedat de aceeași simplitate a exprimării.

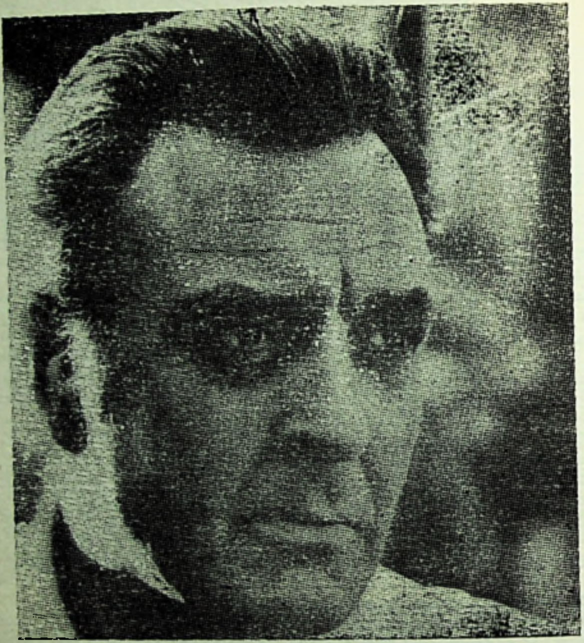
Caterina de Aragon (gravură după o miniatură de Holbein)
și interpreta sa, Peggy Ashcroft

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ROYAL
SHAKESPEARE
COMPANY

PERSONAJUL
ÎNTRE ISTORIE
ȘI LIVRESC

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Eric Deacon, tot irlandez, întîlnit la castelul scoţian de la Sterling, cînd filma un serial pentru B.B.C., părea să lupte cu aceeaşi dificultate: « Arta actorului englez stă tocmai în capacitatea sa, absolut naturală, de a-şi reprima emoţiile. Mi-a venit foarte greu, jucînd cu ei, să reuşesc să-mi reprim impulsurile. Cea mai mare lecţie am primit-o de la Tom Bell (reputat actor de teatru britanic şi el prezent la filmări). El m-a învăţat, de pildă, că atunci cînd trebuie să plîngi, cel mai important este să te străduiţi din toată fiinţa ta să nu plîngi. Doar atunci lacrimile vor fi adevărate ! » Acest joc al disimulării sentimentelor, al stăpînirii emoţiei este, după cîte mi-am dat seama după sute de spectacole şi filme, nota dominantă a actorului britanic. Este ceea ce profesioniştii numesc « joc indirect ». Alfred Hitchoch îl recomanda actorilor săi: « Nu trebuie să-ţi întipăreşti o expresie dramatică pe chip, ci mai degrabă să procedezi prin contrast. Să zicem că zîmbeşti, şi, apoi, printr-o reacţie dramatică trebuie să faci în aşa fel încît acel zîmbet să se şteargă încet de pe faţă ».

Dialogul dintre tradiţie şi modernitate, dintre sofisticatul rafinament din West End şi gustul frust din East End a stimulat arta dramatică. În timp ce Osborne şi Pinter ajungeau « clasicii » noii dramaturgii de la sfîrşitul anilor '60, un alt curent popular îşi punea amprenta pe viaţa scenelor Engliterei: *teatrul fringe*. Cuvîntul, însemnînd tiv, margine, a fost preluat în sensul său figurat din lumea scenei new-yorkeze unde desemna spectacolele off-off-Broadway. Cuibărită prin magazii, depozite, cîrciumi, poduri, subsoluri, depouri transformate ad-hoc în spaţii scenice, — *drama fringe* a cunoscut o adevărată explozie la sfîrşitul anilor '70 şi începutul

Donald Sinden în rolul lui Henric al VIII-lea

Holbein: Portretul lui Henric al VIII-lea ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

anilor '80. Ea a pus în circulație o tematică social-politică conflictuală — asemeni « dramei muncitorești » din anii '50 — dar care nu mai reprezenta, acum, punctul de vedere al majorității tăcute, ci cel al minorităților zgomotoase și al marginalilor de orice fel. Interesul de care s-a bucurat noul curent a determinat nu puțini dintre proprietarii sălilor din West End să găzduiască *spectacole fringe*. Chiar orgolioasa Royal Shakespeare Company a închiriat, în 1981, o magazie din apropierea fostelor hale Covent Garden—pe care a intitulat-o chiar Warehouse—și a inclus în repertoriul clasic al trupei piese contemporane de avangardă.

Am văzut acolo *Periferia*, piesa unui autor britanic de culoare, Hanif Kureishi. El își povestește propria experiență, cea a unei familii de imigranți în căutarea unei noi identități, încercînd să se mîndrească cu noua patrie, care, de fapt, nu le aparținea și nu îi reprezenta. Incapabili, în special datorită șomajului, să evadeze din ghetoul de clasă și de rasă, tinerii membri ai acestei comunități asiatice nu mai sînt dispuși să accepte umilințele, ca generația părinților lor. « Cred, declara autorul, că nu trebuie să fii clarvăzător pentru a spune că această situație va duce în mod inevitabil la resentimente și la revoltă ». Acțiunea piesei, petrecută în doi timpi — 1969 și 1980 —, este localizată în cartierele sărace din sudul Londrei, chiar acolo unde în lunile acelei veri 1981 au izbucnit ciocnirile violente între tinerii albi și cei de culoare, în mare majoritate deopotrivă șomeri. S-ar fi putut spune așadar că acțiunea piesei ca și deznodămîntul ei ilustrau paradoxul wildeian: « viața imită arta ». Deși cred, mai degrabă, că evenimentele recunoșteau artei și creatorilor ei darul de a intui realitatea și, cu o clipă înaintea altora, viitorul. Spectacolul necostisitor (decoruri sumare) inspirat din conflictele realității curente, privite printr-o mentalitate de stînga, era interpretat cu un firesc stradal de actori făcînd parte din noua pleiadă de origine muncitorească. Era un exemplu cît se poate de tipic pentru ce își propune teatrul *fringe*.

Influența acestui nou tip de teatru asupra companiilor stabile se făcea simțită și în repertoriul uneia dintre cele trei săli ale Naționalului britanic. Pentru a-și sărbători 50 de ani, dramaturgul iconoclast Harold Pinter a pus în scenă, la « National Theater », în sala de 890 de locuri Lyttleton (purtînd numele primului președinte al teatrului național, Olivier Lyttelton — lord Chandos), *Îngrijitorul* în interpretarea unui grup de actori de culoare. Textul căpăta noi sensuri și multe legături cu zonele fierbinți din actualitatea socială.

În aceeași stagiune, un spectacol întrutotul memorabil, în montarea reputatei companii a teatrului de repertoriu de la Manchester, a fost *În așteptarea lui Godot*. Piesa laureatului premiului Nobel pentru literatură, din 1968, a cărei premieră londoneză avusese loc cu un an înainte de *Privește înapoi cu mînie*, era pusă în scenă de Braham Murray în respectul altei tradiții, artei scenice britanice; cea a circului și a music-hall-ului. Într-o atmosferă de sorginte chapliniană, acrobația și gag-ul deveneau rime la filosofia vieții. Max Wall, interpretul lui Vladimir, îmi spunea, după spectacol, că el însuși fusese de la 14 la 35 de ani acrobat de circ și dansator de music-hall. Surprinzătoarea sa agilitate din spectacol era mai ușor de înțeles. Dar și ceilalți trei interpreți, deci ambele tandemuri — cei ce așteaptă salvarea și cei ce umblă în căutarea ei, în vreme ce salvarea nici nu vine, nici nu se lasă găsită — dovedeau o egală virtuozitate în expresia trupului și în rostire. « Nu știu unde a fost Godot ieri seară, dar cu siguranță că a pierdut un spectacol cu care nu te poți întîlni de două ori în viață », scria a doua zi Patrick O'Neill în « Daily Mail »; iar Eric Shorter în « Daily Telegraph » adăuga: « Cine și-ar fi putut închipui că o trupă atît de specializată ca 'The Royal Exchange Theatre' din Manchester va sluji textul lui Beckett mai bine decît oricare dintre celelalte șase producții pe care le-am văzut în experiența mea de critic ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Indiferent dacă susţine un spectacol Shakespeare (Marele Will continuă să ţină afişul cu peste 8—10 piese în programul celor peste 50 de teatre londoneze), Beckett sau « fringe » — actorul britanic păşeşte pe scenă cu aceeaşi simplitate electrizant El nu recită versuri, nu rosteşte replici, el vorbeşte şi respiră ca în viaţă. El ştie că menirea sa este în primul rînd să pună în valoare textul şi sensurile sale. De aceea, el îl slujeşte fără emfază. Rolul regizorului este să pună în valoare actorul şi jocul său. Însuşi dublul sens al substantivului play: joc/joacă şi piesă (un joc împreună) îl justifică.

Un exemplu potrivit în acest sens ne-a fost oferit pe scena Naţionalului Bucureştean, în stagiunea 1985—86, de mini-compania *London Actors' Partnership*. Cu un an în urmă, trei actori ai Naţionalului britanic (Timothy Davies, Roger Gartland, Peter M. Noedham, cărora li s-a alăturat ulterior Derek Hollis) au părăsit prestigioasa instituţie, unde jucaseră Shakespeare, Shaw, Brecht, Feydeau etc. pentru a pune în scenă ei înşişi, în condiţii de « atelier », piese în trei-patru personaje. Experimentul este firesc pentru un actor britanic învăţat ca spectacol teatral cu toată orchestraţia efectelor plastice, scenografice şi de lumini, să i se subordoneze. În cazul dat, cele trei piese din genul scurt prezentate (două de Harold Pinter, una de John Mortimer) urmăreau, într-un sub-minim decor, efectul dramatic ca la o « lectură la masă » sau în « teatrul radiofonic », bazîndu-se exclusiv pe rostirea textului şi pe *play*, acelaşi simplu joc.

De altfel, chiar în «marile » montări, dimensiunea plastică are un efect secundar. Doar acele « vorbe, vorbe, vorbe » crează universuri, comunică simţiri. Este şi aici o continuitate de tradiţie a teatrului elisabetan, ale cărei indicaţii de decor erau minimale (de pildă, cea mai obişnuită era: « another part of the field ! »). Regăsim aceleaşi sumare indicaţii la Beckett, în *Aşteptîndu-l pe Godot*. În actul I: « Un drum pe ţară. Un pom. Înserare »; în actul II: « Ziua următoare. Acelaşi timp. Acelaşi loc ».

Lordul Gowrie, eminentul critic de artă şi, un timp, ministrul artelor în cabinetul Thatcher, corela această particularitate tot cu specificul naţional: « Pentru noi britanicii nu este uşor să recunoaştem eminenţa unui pictor sau sculptor, fie el Francis Bacon sau Henry Moore, şi nici supremaţia internaţională care ne-au adus-o. Cadrul nostru naţional are o perspectivă muzicală şi literară, ne bazăm pe tradiţia noastră teatrală (joc) şi pe Shakespeare ». Din nou explicaţiile converg către acelaşi autor. Iar britanicii au rămas adevăraţi împătimiţi ai teatrului, plasîndu-l pe locul I în ierarhia preferinţelor, urmat de operă, balet, music-hall şi abia în al cincilea rînd de film.

În sfîrşit, după ce cortul a fost înălţat, apoi coborît pe podiumul montat în biserica de pe Ossulton Street şi repetiţia s-a încheiat, Lindsay Anderson m-a invitat să stăm de vorbă. Evident despre teatru: « Filmul aparţine într-o mai mare măsură regizorului, dar nu-ţi dă posibilitatea să te dedici celorlalţi. Iubesc teatrul şi pentru că slujindu-l, trebuie să-i slujeşti actorii. E drept, nu toţi împărtăşesc acest punct de vedere. *Comunicarea* de idei, de stări şi de sentimente este, după mine, principala raţiune de a fi a teatrului. Formula ideală mi se pare cea a divertismentului conjugată cu transmiterea unei experienţe sociale şi umane. Teatrul lui Beckett a pătruns esenţa fiinţei umane din societatea noastră. Din păcate, la noi o mare parte a publicului a rămas la acea modă burgheză care priveşte spectacolul exclusiv ca divertisment. Teatrul şi filmul sînt însă mult mai mult decît atît ».

Credincios programului său Free Cinema: « Nu există artă fără semnificaţii, nu există viaţă fără semnificaţii », Lindsay Anderson definea credo-ul oamenilor de spectacol britanici, nu numai din ultima jumătate de secol.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

THEATRE / Paul Taylor on *King John* at The Other Place, Stratford. Plus Mayfest

Snakes'n'ladders

[illegible] Philip of France (David Lyon), King John (Nicholas Woodeson)

[illegible] and [illegible] stage, and burst through the back [illegible] of the Other Place as though the scene [illegible], like the [illegible], can hardly contain its [illegible], pointless energy.

Nicholas Woodeson's [illegible] [illegible] in the second half. As his [illegible] declines, he turns into a [illegible] between a despotic petulant [illegible] and a ghastly smiling psychotic. Regressing [illegible] back to babyhood, he ends up as a quaking bundle centre stage and, as he passes away almost imperceptibly, it is as though we are witnessing [illegible] death.

Again, through the sinister and pathetic [illegible] which Arthur prevails upon Hubert not to blind him [illegible] of its moral force [illegible]

Nicholas Woodeson, who plays the [illegible] performed work, describes his res[illegible]

Troubleso[illegible]

Nicholas Woodeson

King John's historical [illegible] is the earliest of all the Shakespearean [illegible] [illegible] the time of the Angevin [illegible] [illegible] when England was only part of a collection of feudal territories [illegible] British Isles and [illegible] France.

When the play was written [illegible] not certain. [illegible]

THE GUARDIAN
Thursday May 12 1988

Michael Billington is heartened by a direct, forceful RSC production of King John at Stratford

Plain John

D[illegible]

[illegible]

THEATRE

Days of reckoning

King John
The Other Place
Stratford-upon-Avon

"How green you are and fresh in this old world", [illegible] Cardinal Pandulph [illegible]

[illegible]

Nicholas Woodeson's John is a Napoleonic [illegible], whose easy informal manner and impressive displays of royal wrath do not long conceal the fact that he has no [illegible]

[illegible] ing into a wailing foetal heap at the sight of the death warrant. Spiritual paralysis strikes him from that moment.

That is always a great scene. More remarkable is Susan Engel's revitalisation of Constance from a monotonously over-written termagant into a grief-stricken woman, who finds extraordinary realism, variety and gentleness in the formalised rhetoric.

The boldest performance is David Morrissey's Bastard, [illegible] seen always as the play's moral centre and spokesman of bedrock British patriotism [illegible] in the [illegible] [illegible] blood up: a style that he [illegible] even over Arthur's corpse. [illegible]

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Shakespeare's least ... or King John

...e John

Decoy-fox

THEATRE

'The Shaughraun' and 'King John'

MICHAEL RATCLIFFE

DION Boucicault's The Shaughraun (NT, Olivier) begins with an estate on the west coast of Ireland about to be sold because the young owner is a felon transported to Australia, except that he's not — a felon, that is, and he's not in Australia either, but escaped, landed from a schooner, and about to walk on to the stage. It's that sort of play, and Howard Davies's gorgeous production realises all its greatspirited diversity and cunning with great intelligence and spectacular skill.

'The Shaughraun' may sound something like Sligo and you'll get tickets for the right play — an irresistibly well conjured, bold and exuberant piece of 1874. Boucicault set it in 1866, 23 years after the Famine, and one year after the Fenian movement for the independence of Ireland had taken its first civilian English lives on the mainland; the romance of Irish injustice was still thought capable of resolution in time.

All these things are indirectly addressed in the play, but Boucicault defines a neutral territory of [illegible] and melodrama where Sligo society divides not between Irish and English but between the good and the bad. Robert the fugitive, Fintan McKeown, his beloved Arte (Eve Matheson) and his [illegible] sister Claire (Fiona Montgomery) are, of course, among the good; Kinchela, the [illegible] magistrate (Stephen Moore), put sent Robert to Australia on false evidence but plans to [illegible] the estate out of the [illegible].

No fewer than two heroes stop him: one Irish, one English, which is where Boucicault's cunning comes in. The first is Conn, the Shaughraun (Stephen Rea), a feckless, beaming clown prepared to play decoy fox to distract the [illegible] from their man. [illegible]

[illegible] in the [illegible] Molineux (Shaun Scott) [illegible] the most exquisite innocence and [illegible] faced by the [illegible] of Claire. Rea's Shaughraun is cleverly pitched, light and dry on both blarney and charm, whilst it would almost be worth seeing the play for Scott's delectably funny performance alone.

The [illegible] ruins, cottages, battlements and [illegible] of the Sligo coast (designer William Dudley) [illegible] and sink in sections simultaneously on the National's [illegible] revolve. The company peoples it with the dexterity of [illegible] a darkly glittering [illegible] a circle of expectant, protective magic around the [illegible].

Both National and RSC strike form this week. Deborah Warner's production of King John (The Other Place, Stratford upon Avon) is — like all her work — distinguished by textual clarity, high collective energy and firm narrative grip. The appearance is timeless-modern, the clothes patterned and well used, greatcoats thrown loosely over civilian trousers and City shirts, as though the wearers had been surprised by sudden civil war. (Designer, Sue Blane.)

On a square space bare but for steel siege — ladders and plain chairs, Warner draws an ensemble performance of great consistency from which emerge as many individuals as the eleven [illegible] petals: Susan Engel, splendid in [illegible] grief and anger as the mother of young Arthur, pretender to John's throne; Robert Demeger, a Hubert transfixed by memories of deeds ill done, who chooses each word as though his life depended on it; Nicholas Woodeson, a wintry, oddish king, cool in ruthlessness but moving in [illegible], and above all David Morrissey as Philip Faulconbridge, the Bastard. Tall, young, impatient, humorous, big-hearted and big-mouthed, this Bastard speaks well with a warm, Northern voice, and expressive understanding. Philip is a figure of great spirit, and

Nicholas Woodeson ... [illegible] ruthlessness, but [illegible]

THEATRE

Shakespea[re] patriotic ...

INDEPENDENT 21/5/88

Ralph Fiennes plays the Dauphin in Shakespeare's seldom staged history. King John is about the [illegible] of the politically astute. Deborah Warner's production was described by one critic as "fascinating, [illegible] [illegible]"

[illegible] the 'King John'

Royal Shakespeare Company
'KING JOHN'
The Other Place, Stratford

"WHY King John?" query prospective theatregoers in a bored tone. "It's not a play [illegible]"

All the more reason, therefore, not to miss Deborah Warner's excellently conceived production of this far too neglected play in which events, even to the [illegible] battle, are related with such clarity and [illegible] that [illegible] throughout the evening.

When [illegible] ... the Bastard (David Morrissey) ... [illegible]

You will enjoy this play, although you may wonder whether [illegible] between King John [illegible] ... Fortunately, the French King and Cardinal Pandulph ... [illegible] scene.

Margaret Ingram

Nicholas Woodeson as King John in the Royal Shakespeare Company production which [illegible]

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

«SHAKESPEARE — O MINĂ DE DIAMANT»

DEBORAH WARNER

Interviu de
LUDMILA PATLANJOGLU

Teatrul de scenograf, de regizor sau de actor?

În Teatrul Swan, o construcție în stil elisabethan, o bijuterie arhitecturală a complexului Royal Shakespeare Company de la Stratford, scena îți sugerează un eșafod de execuție. O lume halucinantă, orbită de violență, invadează spațiul de joc, gol și rece. Pe scări confecționate din frînghii atîrnă, cu capetele în jos, într-un balans amețitor, victimele. Nimic fastuos, colorat, în zugrăvirea curții imperiale a Romei decadente din *Titus Andronicus* de Shakespeare. Costumele sînt de un gri cenușiu, mohorîte, fără o determinare istorică precisă. De nicăieri și de pretutindeni, dar foarte aproape de sensibilitatea spectatorului de azi. În acest univers terifiant, dominat de războiul fratricid, de răzbunare, oroare și crimă, este șocantă criza valorilor umane. Gesturile sînt brutale, crude, trăirile intense, convulsive. Chipurile personajelor, actori pe marea scenă a istoriei devenită teren al alienării, sînt desfigurate de urlete de groază și hohote spasmodice de rîs. Maestrul de ceremonii al acestui joc sadic cu moartea și suferința este generalul roman Titus Andronicus, interpretat strălucitor de Brian Cox. Evoluția actorului, de un tragism tulburător, are forță demonică și fior existențial.

Această montare tensionată, austeră, redusă la esență, încărcată de dramatism și mister, a entuziasmat publicul și specialiștii. Ea a întrunit aprecierile la superlativ ale unor condeie critice de autoritate aparținînd lui John Elsom, președintele Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, Michael Billigton (« The Guardian »), Irving Wardle (« The Times »), Marry Harron (« The Observer »), Charles Osborne (« The Daily Telegraph »), Anne Fitzgerald (« The Stage »), Clare Colvin (« The Drama ») etc.

Spectacolul, considerat un moment de vîrf al stagiunii britanice 1987, care numără sute de reprezentații, i-au adus lui Deborah Warner Premiul pentru cea mai bună regie. Pe tînăra regizoare, în vîrstă de 29 de ani, am prilejul s-o întîlnesc la București, unde împreună cu actrița Susan Engel a fost oaspetele teatrului nostru, în cadrul schimbului cultural dintre România și Marea Britanie.

Cu un firesc cuceritor, dezinvoltă, cu un spirit nonconformist, vibrantă și pasionată, își împărtășește gîndurile despre teatrul londonez și cel bucureștean. E plină de curiozitate colegială pentru realizările din contextul cultural britanic, și, firește, încerc să-i aflu părerea despre acest context.

— *Teatrul englez traversează o perioadă de schimbări. Cele mai importante companii teatrale și-au schimbat animatorii. La Teatrul Național a devenit director Richard*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Eyre — cunoscut promotor al dramaturgiei moderne, autor de spectacole şi de filme în care vorbeşte curajos despre starea naţiunii. Un adept al avangardei, Max Stafford-Clark, este conducătorul bastionului teatrului radical din ţara dumneavoastră, Royal Court, iar Terry Hands este noul coordonator al lui Royal Shakespeare Company. Deşi succesele de critică şi de public sînt numeroase, teatrul britanic pare a avea nostalgia încercărilor temerare ale anilor '60—'70.

— Aceste schimbări urmăresc să ajute la a recupera ceva din « entuziasmul » vechii avangarde, a creativităţii extraordinare a acelui timp. Mişcarea teatrală din Marea Britanie este atît de mare, încît ai putea crede că toată lumea este implicată. Dar consider că ne întîlnim rar şi avem o mare nevoie să comunicăm unii cu alţii, să discutăm despre munca noastră. E foarte important, pentru că eu nu cred că ştim ce facem! Ne bazăm pe o reputaţie care nu mai este de actualitate astăzi. Avem o rezervă de talente imensă, extraordinară, dar ne-am « rătăcit » puţin drumul. Nu mai ştim exact pe unde mergem, în ce direcţie... Mi se pare viu, în acest moment, teatrul de la Paris. Acolo lucrează Peter Brook, Giorgio Strehler, Ariane Mnouchkine. Fiind scutiţi de paradoxul unei situaţii insulare, profitînd mai amplu de condiţia Parisului, răscruce europeană, experienţa lor este mai variată decît a noastră.

— În programul său de reforme în legătură cu viitoarele stagiuni de la Royal Shakespeare Company, Terry Hands vă consideră, după cum mărturiseşte, una din « chei ». Ce schimbări de viziune artistică promite să aducă noul director?

— Lucrul esenţial pe care l-a făcut Terry Hands este că a adus mulţi regizori tineri, eu fiind unul dintre ei. Este o schimbare enormă. În ultimii 15 ani RSC devenind tot mai mare, trei teatre în Stratford, 3 teatre în Londra, 3 spectacole în West End, şi-a pierdut oarecum identitatea. Principala grijă a lui Hands, acum, este să determine această instituţie pe cale să devină o corporaţie, să se transforme într-o companie — prin reducerea numărului de premiere, promovarea unor lecturi regizorale care să revitalizeze montările Shakespeare ce fac gloria trupei. Această revigorare trebuie să aibă loc printr-o încredere absolută în text. Ceea ce nu înseamnă a-l transforma într-o cămaşă de forţă, ci a-i cerceta sensurile profunde şi a le converti în imagini teatrale expresive. Fundamental, compania se bazează pe Shakespeare, dar îşi va întregi activitatea şi cu montarea unor piese noi. Astfel, actorii au posibilitate să cîştige experienţă plecînd de la această tradiţie înrădăcinată, trecînd prin viziuni mai contemporane.

— Cu cine vă simţiţi solidară din noua generaţie de regizori din care faceţi parte? Ce consideraţi că aduce ea particular şi important în teatrul englez?

— Cred că nu avem puncte comune, dar reprezentăm o anumită zonă în teatrul englez. Faţă de trecut se observă un respect reînnoit pentru actor. Am trecut prin faza teatrului de scenograf, a teatrului de regizor şi acum intrăm în faza teatrului de actor. Nu este vorba de o întoarcere la secolul al XIX-lea, cînd asistam la un cult al vedetei. Este ceva mai profund. Actorii în relaţie cu regizorii vor să recupereze ceva din forţa pe care au pierdut-o în ultimii 20 de ani. Vor să ştie cum este organizată trupa din care fac parte, cum se alcătuieşte repertoriul, sînt preocupaţi de fenomenul teatral în general. Scriu cărţi, unele excepţionale, cum ar fi cele semnate de Laurence Olivier, Antony Sher, Simon Callow. Îşi organizează propriile companii. Un exemplu este Kenneth Brown care a plecat de la Royal Shakespeare Company şi-a format o trupă unde i-a invitat să monteze spectacole pe actorii Judi Dench şi Derek Jacoby. Ca regizor, con der că este vital să pui actorul în centrul teatrului. Actorul era în centrul teatrului elisabethan. Cînd lucrez îmi caut interpreţi deschişi spiritual, pasionaţi de nou. Întotdeauna îi tratez ca pe nişte potenţiali regizori. La repetiţii vin cu o anumită viziune

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

care va modela reprezentaţia într-un anumit fel. Dar mă interesează ideile, opiniile, gîndurile lor. Cînd repetăm le primesc, le adun şi încerc să le dau unitate, pentru că doresc ca spectacolul să aparţină tuturor.

— După absolvirea şcolii dramatice v-aţi format o companie proprie «Kick» profilată pe spectacole Shakespeare. Cu ea aţi evoluat o perioadă de cinci ani în mişcarea «Fringe» (marginală), specifică teatrului englez. Ce v-a determinat să optaţi exclusiv pentru acest autor?

— Întîmplător este cel mai mare dramaturg. Unui regizor îi oferă posibilităţi nelimitate. Shakespeare este totul. Este perfect. Cînd spui «de ce Shakespeare?» este ca şi cum ai spune «de ce viaţa?». «Kick» a însemnat extraordinar de mult pentru mine, pentru că îmi doream să lucrez pe o perioadă lungă cu un grup de actori. Ceea ce am reuşit să fac, în ciuda unor dificultăţi aparent insurmontabile. Nu eram finanţaţi de stat şi am fost pusă în situaţia de a le cere actorilor în anumite momente să lucreze fără nici un ban. Şi pentru că făceau ceea ce vroiau să facă şi pentru că aveau încredere în ceea ce le propuneam, au rămas lîngă mine. Printre reuşitele noastre au fost *Furtuna*, *Măsură pentru măsură*, *Regele Lear*, *Coriolan*. Dădeam premierele la Festivalul de la Edinburgh şi apoi plecam în turnee. Am fost în Jugoslavia, Israel, Egipt. *Regele Lear* l-am jucat cel mai mult. A fost una din montările apreciate, premiată la Edinburgh şi de către revista «The Drama».

— Această explorare sistematică a universului shakespearean v-a condus firesc spre Royal Shakespeare Company. Ce a însemnat venirea într-o trupă cu o tradiţie atît de celebră?

— Ar fi putut să fie un lucru înspăimîntător, dar indiferent de celebritatea instituţiei teatrale îţi petreci viaţa în repetiţii cu un grup de actori şi speri să faci lucruri foarte bune. M-am simţit foarte fericită la Stratford. E minunat să iei un grup de actori, să-i scoţi din Londra, de la grijile lor de fiecare zi şi să-i aduci aici, să lucreze, să se împrietenească şi, seară de seară, cînd se duc în faţa publicului, să vorbească despre munca lor. Pentru mine asta înseamnă idealul.

— După spectacolele cu Titus Andronicus şi Regele Ioan, *titluri de succes pe afişul lui Royal Shakespeare Company, Terry Hands declara: «Sigur că există multe feluri de a aborda clasicii. Cel tradiţional în care ţi se prezintă o colibă cu acoperiş de stuf şi personajele stînd faţă în faţă şi recitînd versurile. Sau există şi tratarea cosmetică unde te frapează culorile ţipătoare, strălucitoare, aruncate asupra colibei cu coşul care îţi dă iluzia că fumegă. Dar metoda lui Deborah Warner este cu totul diferită. Ea este ca o torţă care arzînd, îndepărtează opacitatea în drumul către adevăr.»*

— Este o apreciere care mă obligă. M-am apropiat de *Titus Andronicus* ca şi de *Regele Ioan* de pe poziţii emoţionale, atentă mai ales la părţile care se ocupă de suferinţa umană. *Titus Andronicus* este o piesă a stoicismului şi suferinţei. Realizarea lui Brook de acum 30 de ani a fost foarte importantă, pentru că folosea semne ale teatrului japonez. Eu n-am dorit să stilizez oroarea acelei lumi. I-am evidenţiat tocmai caracterul sîngeros. Am procedat aşa pentru că astfel textul devine actual, acum. De asemenea, cînd am pus în scenă *Electra* am evitat o viziune stilizată, încătuşată în respectul pentru tradiţia antică. Eroina şi-a petrecut zece ani într-un doliu obsesiv pentru tatăl ei, Agamemnon, şi într-o ură pe care şi-o alimenta mereu faţă de mama ei, Clitemnestra. Împreună cu actriţa Fiona Show am accentuat că răzbunarea Electrei era totodată şi o eliberare sălbatică

Susan Engel (Constance) în «Regele Ioan»

«Regele Lear» Imagine din spectacol. Regia Deborah Warner

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dintr-o perioadă de paralizie emoţională. Punînd în scenă clasicii este important să-i faci ai timpului nostru. Pentru asta e necesar să îmbini elementele moderne cu cele clasice. Piesele lui Shakespeare sînt pline de anacronisme şi aşa trebuie să fie şi spectacolele noastre. Nu m-a interesat să pun în scenă un Shakespeare şi să-l plasez în secolul al XIX-lea. Prin asta aş exclude celelalte posibilităţi pe care mi le oferă piesa. Cred că teatrul a trecut prin perioada asta prin anii'60—'70. Acum ne îndreptăm spre ceva mai liber. Şi Peter Brook face la fel în montările sale pariziene. Doresc să montez spectacole în care comunicarea cu spectatorii să treacă dincolo de barierele de limbă, prin forţa unui semn teatral capabil să exprime ceea ce avem comun ca fiinţe umane, dincolo de timp şi de zonă geografică. Acesta este pentru mine cel mai important ţel.

— *Cum este Shakespeare în această stagiune în casa lui Shakespeare?*

— Cel mai mare succes al lui Royal Shakespeare Company este montarea lui Adrian Noble, *Plantageneţii*. Ea are loc în trei seri consecutive şi cuprinde cele trei părţi ale lui Henric al VI-lea şi Richard al III-lea. Acesta este evenimentul stagiunii. Eu am montat *Regele Ioan* pentru a completa acest ciclu. Este deosebit de important ca din cînd în cînd să se prezinte publicului această cronică istorică a Angliei. Terry Hands a montat-o acum 10 ani. Şi e fascinant să observi cum i-a modelat timpul sensurile. Un spectacol foarte bun cu *Furtuna* a semnat Nicolas Hymann cu John Wood în rolul lui Prospero. Este un actor care a lucrat în ultimii ani în America. A fost un artist de relief al Companiei, apreciat pentru interpretarea sa din *Travesti* de Tom Stoppard.

— *În biografia dumneavoastră nu figurează nici o montare din dramaturgia contemporană britanică.*

— N-am găsit un dramaturg modern pe care să doresc să-l pun în scenă. Cînd am să-l întîlnesc, n-am să pierd ocazia. Pe mine mă atrag textele de esenţă poetică şi sînt prea puţini poeţi care scriu acum pentru teatru. Mă preocupă esenţa teatrului. Nu mă interesează să pun în scenă piese care pot fi la fel de uşor montate la televiziune, de exemplu. Shakespeare prezentat de televiziune este incomplet. Sigur, îl poţi transpune în film şi au făcut-o cu artă Kurosawa sau Wells. Dar filmul însuşi e ameninţat de o anume fatalitate a adaptării. Eu sînt interesată de acei dramaturgi care cuprind în operele lor esenţa teatrului şi scriu exclusiv pentru scenă.

— *Care sînt impresiile dumneavoastră despre teatrul românesc, după spectacolele vizionate şi întîlnirile avute cu oamenii de teatru români?*

— A fost o experienţă extrem de pasionantă şi utilă. Despre teatrul românesc ştiam puţine lucruri, aflate mai ales de la Richard Eyre, care a fost în ţara dumneavoastră cu cîţiva ani în urmă. Am fost invitată la Institutul de Artă teatrală şi Cinematografică unde am asistat la repetiţii. M-a impresionat entuziasmul studenţilor, modul cum sînt pregătiţi, am apreciat în chip deosebit că după terminarea şcolii au posibilitatea să lucreze într-o companie stabilă, fapt vital pentru viitoarea personalitate a tînărului actor. Am vizionat numai spectacole Shakespeare, cu o singură excepţie, *Nişte ţărani*, în direcţia de scenă a Cătălinei Buzoianu, la Teatrul Mic. M-a cucerit plasticitatea mizanscenei, bogăţia semnelor teatrale. După reprezentaţie am dorit s-o cunosc pe regizoare, care mi se pare un artist admirabil. M-am întîlnit cu

Terry Hands, directorul Companiei « Royal Shakespeare »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

o școală de teatru mai dură în *Regele Ioan*, care îmi este structural apropiată. Mi-a plăcut montarea, este ceva în spiritul românesc ce face textul accesibil într-un mod mai rapid decît nouă. Este vorba de comedia neagră din piesă, farsa politică, care au fost puse în valoare provocator, incisiv. Am fost uimită cînd am discutat cu realizatorii, cu regizorul Grigore Gonța, cu scenograful Ion Popescu Udriște și cu interpreții, cît de repede au descoperit această dimensiune. Este ceva din lumea lui Jarry din *Ubu Rege* în acest spectacol. Singura dispută pe care am avut-o cu Grigore Gonța a fost în legătură cu echilibrul dintre comedie și conținutul emoțional din text, reprezentat de victime ca Arthur, Blanche, Constance. Spre deosebire de mizanscena de la Comedia, pe mine m-a preocupat să reliefez condiția tragică a personajelor, suferința umană a eroilor. *Regele Lear* de la Teatrul Giulești, în regia lui Mircea Marin, m-a interesat. Este o montare clară, coerentă, construită cu o mare acuratețe. Cel mai uimitor lucru în România este publicul care este extraordinar. Teatrele sînt pline de spectatori de toate vîrstele. Atît nivelul traducerilor cît și reacțiile publicului te fac să ghicești acumulările unei tradiții. O îndelungă dimensiune culturală care străbate generații. M-a impresionat cînd am văzut la *Regele Lear* cum la scenele finale, spectatorii aplaudă. Este un fapt spontan, nu de paradă. Acesta este publicul lui Shakespeare. În Anglia nu vezi copii să meargă să vadă Shakespeare. La Teatrul Național la *A 12-a noapte* am admirat niște copii care alături de cei mari participau la evenimentele de pe scenă. A fost o seară încîntătoare. Ne-am simțit bine. Nu cred că montarea regizoarei Anca Ovanez-Doroșenco acoperă întreaga piesă, dar comicul este explorat cu inventivitate.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

De curînd la Royal Shakespeare Company s-a jucat acest text, și oamenii vin să se amuze, să rîdă copios datorită lui Malvolio, interpretat de un actor de geniu, Antony Sher. Nici această montare nu cred că atinge semnificațiile de adîncime ale textului. *A 12-a noapte* este una din cele mai explozive piese, cu o viziune complexă despre dragoste, atotcuprinzătoare. Eu nu aș îndrăzni să o pun în scenă. Nu am încă maturitatea necesară. Ce-i important, ce cred că s-a cîștigat însă prin mizanscena de la Teatrul Național este că spectatorii mici și mari vor veni să vadă după această montare mai multe spectacole Shakespeare. La Teatrul Țăndărică, *Visul unei nopți de vară* a avut o lectură regizorală originală, fermecătoare, plină de lirism, aparținînd lui Cristian Pepino. În general, existența unei asemenea instituții în peisajul mișcării teatrale românești este un lucru cu totul remarcabil.

Coriolan, în regia lui Dinu Cernescu de la Teatrul Mic, mi s-a părut mai deconcertant prin tăieturile dezinvolte operate în text, și prin unele accente regizorale care trec mai greu rampa. Reprezentația cu *Hamlet* de la Teatrul Bulandra m-a entuziasmat. Eu am o listă cu cinci spectacole - reper, pe care doresc mereu s-o completez. Din ea fac parte *Visul unei nopți de vară*, *Ubu Rege* și *Livada cu vișini* în regia lui Peter Brook. De asemenea, *Macbeth* un spectacol realizat în urmă cu zece ani de Royal Shakespeare Company și *Richard al III-lea* în regia giorgianului Rustavelli. La această listă voi adăuga și acest *Hamlet*, pe care îl consider cel mai bun pe care l-am văzut pînă acum. Am fost copleșită de frumusețea acestui spectacol, jucat în cel mai încîntător teatru. Este o formă a inspirației însăși Studioul Teatrului Bulandra, cu amănunte de necrezut, pline de imaginație. Montarea lui Alexandru Tocilescu este credincioasă spiritului shakespearian. Pe plan emoțional, motivațiile sînt amplu redate, au fost exploatate la fiecare nivel comedia, tragedia, a fost pusă în lumină umanitatea piesei. Decorul lui Dan Jitianu este metaforic și creator de atmosferă; fiecare scenă este construită minuțios, culorile, lumina sînt surprinzătoare. N-am mai văzut lumini așa bine puse de mult timp. Teatrul este un loc care trăiește, care respiră și am avut un public fericit de jur împrejur. El făcea parte din reprezentație. Actorii evoluează la un standard foarte înalt. Mi-a plăcut foarte mult Hamlet-ul interpretat de Ion Caramitru. Rostirea replicii, trăirea emoțională impresionează. Cred că a petrecut ani ca să se poată pătrunde de personaj și să-l facă să fie una cu el. O creație de excepție. Piesele lui Shakespeare sînt atît de complexe, încît sînt necesari ani de studii, de căutări, ca să-i înțelegi toate semnificațiile. E ca o ascensiune, ca și cum ai fi un arheolog foarte inteligent, care întoarce fiecare piatră cu atenție, notîndu-i poziția, știind unde se află, păstrînd-o cu grijă, punînd-o deoparte și așa, în cele din urmă, arheologul face ca locul respectiv să prindă viață, făcînd să trăiască o ruină, să ne spună ce oameni erau acolo, cum trăiau. Despre asta e vorba cînd te apropii de Shakespeare. Te afli ca într-o mină de diamant.

Hamlet-ul de la Teatrul Bulandra trebuie văzut pretutindeni și trebuie să facem totul ca acest lucru să fie posibil. Ion Caramitru mi-a spus că în 1971, cînd a fost la Festivalul de la Edinburgh, în presa noastră s-a scris că teatrul românesc este printre cele mai bune din lume. Dacă acest spectacol ar face un turneu internațional, teatrul din țara dumneavoastră ar fi considerat ca atare.

— *Printre proiectele dumneavoastră viitoare figurează din nou Shakespeare?*

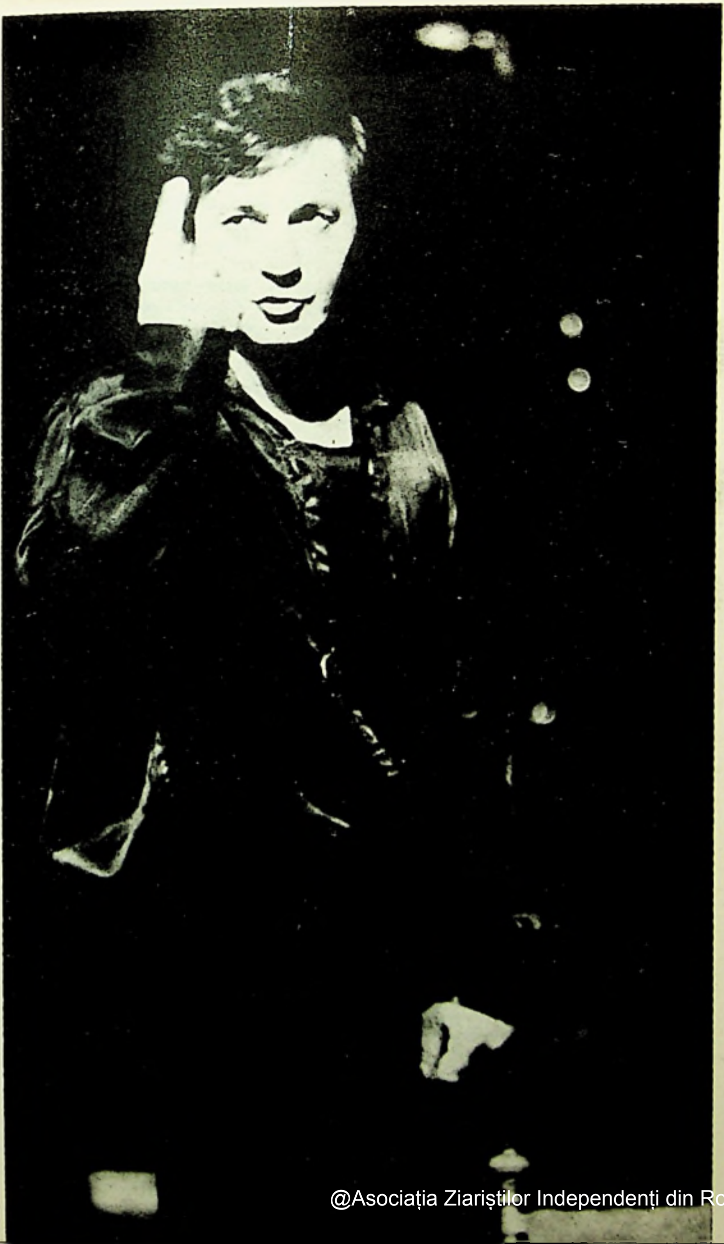
— Am fost invitată de Richard Eyre la Teatrul Național să montez *Omul cel bun din Se-Chiuan* de Brecht. În 1990 mă voi întoarce la Stratford să pun în scenă un Shakespeare. Totdeauna am sperat, măcar o dată pe an, să am șansa să mă confrunt din nou cu Shakespeare.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CARAMITRU — HAMLET

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CARAMITRU — HAMLET

Aproape nebun, sau, cel puţin, tot atît de nebun ca şi prinţul.— pentru că cine se mai înhamă, azi, în secolul XX, în condiţii de climă continentală *excesivă* la monoloage atît de mari, atît de grele, în stare să pună jos şi pe un zmeu? Acest actor ascuţit şi vînjos ca o pană (cea cu care se sparg butuci), care ia roluri de actor frumos, pentru că nu avem altul mai chipeş, este, în fond, un intelectual cu mintea limpede, c-o foarte bună pregătire teoretică şi un instinct scenic extraordinar. Numai el se putea cobori la mintea lui Hamlet ! Şi ce electricitate se degajă din această « coborîre » ! Şi ce electricitate se degajă din urcarea înapoi pînă sus pe scara replicilor geniale. Un Hamlet care nu oboseşte să fie filozof, să fie adolescent, (la vîrsta lui !) să fie dramatic, da, cu toate fibrele fiinţei. E histrionul care cade în transă şi iese din transă, ştie să fie grav, burlesc, absurd, *terre à terre*, romantic, sublim — « alunecă » lin, cu dezinvoltură pe toţi dinţii acestui ferăstrău de tăiat inimi care este textul lui Shakespeare. E capabil chiar să asculte un pian . . . pe nescări ! Este pusă totodată în valoare una din calităţile mari ale acestui artist: rostirea românească. Vorbeşte tot timpul româneşte şi-l şi auzi din orice colţ al sălii — şi familiaritatea lui cu poezia, în ce are ea mai inefabil, capătă aici o strălucire aparte: « Toţi vor să joace Hamlet » este un vers al lui Carl Sandburg, pare-mi-se. Lui Caramitru chiar i-a reuşit această « joacă ».

Îmi spune odată, după unul din spectacole, umbra tatălui lui Hamlet — rebegită de frig şi suflînd în palme — într-o iarnă geroasă ca aceea: «Obligaţia nu-mi cerea să rămîn aici decît cîteva minute şi, iată, am stat nemişcat cinci ore, numai şi numai ca să-l ascult pe *Caramitru — Hamlet.* »

MARIN SORESCU

◀◀ Ion Caramitru (Hamlet) şi Ileana Predescu (Regina) în « Hamlet »

◀ Ion Caramitru în « Hamlet » pe scena Teatrului Bulandra. Regia Alexandru Tocilescu, decoruri Dan Jitianu, costume Lia Manţoc

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Exit the villain

Caausescu's death has robbed theatre of its protest role. Seumas Milne talks to an actor who has moved to a bigger stage

Ion Caramitru: We can watch people fighting in parliament for the first time in 45 years

'THEATRE is an arm of our struggle," reads the inscription on the stage wall of the National Theatre in Bucharest. It is a slogan from another time and place, coined in the years after the Russian revolution by the communist poet and actor Vladimir Mayakovsky. But the recent experience of the Romanian theatre has given a new twist to Mayakovsky's words.

As the scope for political debate was progressively narrowed by the Ceausescu regime during the 1970s and 1980s, theatre became one of the last remaining weapons of passive resistance. "The theatres were the last barricades," remarks Alex Darie, a young Bucharest director. In the final Ceausescu years, when power cuts and rationing had reduced Romania's cities to a twilight existence, audiences came to the theatres to be fortified by the coded political messages — "lizards", as the theatre professionals called them — acted out on stage. The choice of plays — Hamlet, Titus Andronicus, Caligula, Vlad Dracula The Impaler — reflected the overpowering concern with political corruption and autocracy.

Now, two months after the overthrow of the "Conducator", Romanian theatre is having to face up to unexpected dilemmas. Many of the same productions are still running. But the dragon which was the focus of so many years of artistic subterfuge has been slain and the theatres have lost their role as purveyors of forbidden political truth. The censor has gone — and so has part of the audience.

At the same time, political upheaval has put the country's intelligentsia back in the saddle after years of marginality or political subservience. Romanian artists who avoided the embrace of the Ceausescus — like the poet Mircea Dinescu and the actor-director Ion Caramitru — are the heroes of the hour and have thrown themselves into politics. Their art has to take second place.

Caramitru, whose production of Hamlet as an allegory of a corrosive regime is still playing in Bucharest, comments: "Before the revolution, the theatres were packed. People came to pray and hope together. Now the theatres are empty. The best theatre is on the streets and the television. Now you can watch people in parliament fighting and arguing with each other: we haven't seen that sort of thing for 45 years."

By British standards, Romanian theatres still seem full enough and the productions have a vibrancy and seriousness which is often absent in the West. But there is no mistaking the still-tangible euphoria and drama of the new Romania. Every day there are demonstrations. Placard-wielding pickets march about. Groups gather and argue in the street at a moment's notice.

The day I met Ion Caramitru he had just been appointed a vice-president of the country. Outside his new office at the National Assembly building, soldiers and petitioners were milling about. Inside, the new vice-president, wearing jeans and trainers, seemed a little sheepish about his new role. He was one of the first to join the ruling National Salvation Front at its original TV station headquarters while the army battled with Ceausescu's Securitate in the streets outside.

On our way to the Bulandra Theatre to see his production of Vlad Dracula The Impaler, the front of his Dacia estate started to rattle alarmingly. It turned out that the bumper had broken loose. "It's because of the revolution," he explained as we tied it up. "We were driving around like madmen."

Vlad Dracula The Impaler — "it has nothing to do with the stupid 19th century American story", Caramitru explains — by the modern Romanian dramatist Marin Sorescu, is set in 15th century Wallachia, Christianity's front line with Islam after the fall of Constantinople. The action opens with a debate between Vlad and two thieves he has impaled — one a Romanian who is being punished for defecting to the Turkish side, the other a Turk who is dying for exactly the opposite offence.

Vlad proceeds to burn and murder his way through Wallachia convinced that, given the country's geographical position, his methods are unavoidable. "My stake thrusts its roots deep into the soul of this country," he declares. "I am cruel and it hurts. You only punish those you love." But in the end he realises he has failed in his mission and impales himself as his own punishment.

The production is rich in echoes of the predicaments of modern Romanian history, though nothing could be as symbolically topical as Radu Penciulescu's [illegible] production of Camus' Caligula, which has been running at Bucharest's National Theatre on and off for a couple of years. Clearly the old regime found the dramatic final scene of the demented Roman emperor's murder by his exasperated cronies a little too close to the bone — the play was taken off last year, supposedly because the hard currency cost of royalties to the Camus estate had become prohibitive. Since Ceausescu's own execution in December the cash for royalty payments has been found once again.

BUT the production which most clearly illustrates the problems Romanian theatre is going to have adjusting to its new situation is the satirical farce Protocol, currently playing at the Bucharest Theatre of Comedy. Directed by Alex Darie, Protocol is a savage portrayal in the Ayckbourn mould of grasping hypocrisy and corruption in Ceausescu's Romania. A minor functionary holds an obsequious dinner party for his general manager in the hope of winning promotion.

But everything goes wrong. The man whom he encourages his daughter to "keep warm in the spirit of socialist morality" has in fact already lost his job. And the unprepossessing guest he invites to make up the numbers turns out to be a Securitate official who ends up sacking or promoting the other guests.

The production was ready on December 18 and was due to be seen by the censor on the 22nd — the day Ceausescu was overthrown. The author, Paul Everac, was frightened when he saw what Darie had made of it. "I thought we had no chance of going ahead with it. The original text was more comic. He had made it very hard." Now, even though Ceausescu and his party apparatus have been swept away, the Bucharest audiences still seem to delight in Protocol. Darie remarks: "The leaders hated the theatre and they never went. Sometimes things got through — it depended on their moods. If Protocol had passed the censor before the revolution, there would have been a riot in front of the theatre. When it did finally open in January we were afraid that the public would not react as before. But after 45 years of silence, these things are so important and they still seem satisfied."

He is, however, well aware that artists cannot go on milking the past or using the established theatrical tricks for ever. "We had an enemy and now he's gone. I think in a way we're going to miss him as a theatrical subject. The theatre has nothing to do with beautiful things, every play is about something bad or catastrophic." Everac says that Romanian theatre will now have to turn its attention to "more general, universal human themes". But he worries when he looks at the arts in other countries which have lately managed social tensions more placidly. "Look at France and Germany. They have no really great playwrights now. Their drama has withered."

With the abolition of travel restrictions, Romania's actors and directors are about to be able to break out of the hothouse environment which has created such a powerful theatrical tradition.

In February, both the leading British producer of international theatre, Thelma Holt, and the director of the London National Theatre, Richard Eyre, were in Romania shopping for plays to bring to Britain. Caramitru's Hamlet, Vlad The Impaler and Darie's Protocol are almost certain to be staged here this year. But it remains to be seen whether the Romanians will continue to produce such a desirable export as the memory of the Conducator and his influence fades away.

LA STAMPA

SOLDI PER IL CLERO
Non si vive solo di Provvidenza
di Sergio Quinzio
2

GASSMAN SCRITTORE
Ho scritto un romanzo per guarire
di Lietta Tornabuoni
3

SOCIETA' & CULTURA

Venerdì 2 Marzo 1990

TUTTO SANREMO
L'ora degli stranieri di Baudino, Corradi, Nerozzi, Vera
9-11

DIRIGE BERNSTEIN
Un grande Bruckner a Vienna
di Giorgio Pestelli
12

Bucarest, gli intellettuali dopo Ceausescu: molti sono al potere non vogliono restarci

Romania: *la rivoluzione di Amleto*

L'attore Caramitru annunciò la caduta del tiranno mentre interpretava il principe di Danimarca. Filosofi e letterati sono diventati ministri, delusi dicono: «Il presente è confuso, impuro»

BUCAREST
DAL NOSTRO INVIATO

Forse era destino che la rivoluzione più tragica, contraddittoria e ambigua dell'89 fosse annunciata ai romeni e al mondo da Amleto. Nei panni di Amleto l'attore Jon Caramitru recitava da cinque anni per il giovane pubblico del Teatro Bulandra di Bucarest. Il pomeriggio del 22 dicembre, nella sede della tv occupata dagli insorti, di fronte alle telecamere gridò al Paese che il tiranno era fuggito e ovunque la rivoluzione divampava. Poi parlò il capitano Lupoi, inviato da alcuni ufficiali dello Stato maggiore per rassicurare i telespettatori che non stavano assistendo ad una recita.

Tutto in quel momento pareva nitido, lineare, per la Romania si apriva un futuro imprevedibile come il percorso che in due mesi ha catapultato Caramitru sulla poltrona di vicepresidente del Consiglio di unità nazionale [illegible] Ma nel frattempo la rivoluzione ha perso il suo [illegible] e l'Amleto col quale Caramitru è tornato sul palcoscenico del Bulandra la settimana [illegible] rendeva il senso di un tempo [illegible] e confuso.

Era un Amleto diverso dai precedenti [illegible] l'attore vicepresidente [illegible] [illegible] Un sentimento di [illegible] La sensazione di [illegible] di qualcosa di [illegible] Il [illegible] [illegible]

Vita quotidiana a Bucarest. C'è sempre un televisore

Foto Deury-Liberation-Grazia Neri

[illegible]

un'autentica repulsione per la politica. E soprattutto nell'incapacità di compromesso con il mondo della comunicazione [illegible] Barbu si [illegible] e pubblicare un saggio del [illegible] dell'istruzione [illegible] altro discepolo di Noica [illegible] progetta la società futura [illegible] medievali [illegible] tra le categorie del [illegible] del Vero e del Bello [illegible] [illegible] Anche stasera [illegible] Amleto [illegible] avvertirà che c'è ancora del marcio in terra di Danimarca, ma la platea sarà altrove, probabilmente davanti ad un televisore.

Dopo quarant'anni di oscurità c'è nel Paese una tale abulia di immagini, una così famelica curiosità per i conflitti che anche l'[illegible] ha difficoltà a eclissare il teatro [illegible] Caramitru [illegible] Dove tutto è in apparenza visibile, esplicito [illegible] l'arma [illegible] dal teatro e dalla [illegible] Ceausescu diventa una spada senza filo.

Quella [illegible] l'intellettualità romena [illegible] la rivoluzione ha [illegible] il confine tra la libertà e la [illegible] ma la tv della rivoluzione ha [illegible] con [illegible] e quella [illegible] nella quale [illegible] Culianu allievo di Eliade, scorge il peggior prodotto della rivoluzione.

[illegible] nelle prime settimane la tv [illegible] l'Armata e il Fronte [illegible] stesso [illegible]

[illegible] Conte Mircea Eliade [illegible] dalla Kriterion la scuola di filosofia greca chiusa [illegible]

NT
ROYAL NATIONAL THEATRE

22 February 1990

Dear Ion Caramitru —

I am glad to be able to take advantage of Richard's visit to Bucharest to send you my greetings. I remember with enormous pleasure my brief visit to your city some years ago. I hope one day soon I shall have the opportunity to play again in front of your wonderful audiences.

All the actors at the National Theatre in London, and indeed throughout the country, have watched with great concern and awe, the recent changes in Rumania. We take pride in your own involvement because it reminds us of what an important part the Theatre can play in a country's destiny.

With your own appointment, "the players are come hither...." and we wish you every possible luck

best wishes

Ian McKellen

IAN MCKELLEN

«Iată, sosesc actorii» [. . .] Prezența lui Ion Caramitru pe scena Revoluției îl entuziasmează pe actorul Ian Mc. Kellen de la Royal National Theatre: «Ce rol important poate juca Teatrul în destinul unei țări!»

Poate destinul a vrut ca revoluția cea mai tragică, contradictorie și ambiguă a anului 1989 să fie anunțată românilor și lumii de Hamlet. Actorul Ion Caramitru juca de cinci ani în costumul lui Hamlet, pentru publicul tînăr de la Teatrul «Bulandra» din București. În ziua de 22 decembrie, la sediul TV ocupat de revoluționari, în fața telecamerelor, tot el clamează că tiranul a fugit și că pretutindeni s-a aprins revoluția.

«La Stampa», 2 *martie* 1990

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

THE GUARDIAN
Thursday January 4 1990

In Romania, theatre was vital food for thought before the reforms. **Richard Crane** and **Faynia Williams** describe how actors used irony and allegory in classics like Hamlet to confuse the censor

Language of revolution

«EXIT THE VILLAIN»

Ticălosul iese din scenă

Moartea lui Ceaușescu a restrîns rolul protestatar al teatrului [. . .] Un actor care a pășit pe o scenă mai mare.

Teatrul a devenit una dintre ultimele arme ale rezistenței pasive.

Publicul venea la teatru ca să se întărească spiritual prin mesaje politice codificate.

Alegerea pieselor: *Hamlet, Titus Andronicus, Caligula, Vlad Țepeș* — arată preocuparea extraordinară care exista pentru corupția și autocrația politică.

Însă balaurul care a constituit atîția ani ținta subterfugiului artistic a fost retezat [. . .]

«În România teatrul a fost înaintea oricăror reforme o hrană vitală a spiritului [. . .] Actorii foloseau ironia și alegoria în spectacolele clasice cum ar fi *Hamlet*, înșelînd vigilența cenzurii.»

Spectacolul (*Hamlet*, la Teatrul «Bulandra»), deși fidel lui Shakespeare, este contemporan și românesc într-un mod unic. Pînă de curînd românii și-au dovedit, în mai mare măsură decît cele mai multe națiuni europene, simțul natural al absurdului întins la limită.

În România am văzut 9 piese în 9 zile și am înțeles de ce a devenit teatrul o asemenea forță în revoluțiile din Europa de Est».

Teatrul a fost un limbaj de mare eficiență.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

THEATRE DE L'EUROPE

Direction Giorgio Strehler

Je vous écris concernant le Théâtre de l'Europe qui après six ans d'existence se dirige vers un futur plus grand et plus important artistiquement car le Théâtre de l'Europe à partir de la saison prochaine sera responsable de la totalité de la programmation et non plus pendant six mois comme il l'était jusqu'à présent.

J'ai toujours pensé que si l'Europe se fait ce sera à travers sa culture et le Théâtre de l'Europe ne s'est pas limité aux seules frontières de la Communauté.

Pour cette raison, je m'intéresse à une éventuelle collaboration entre le Théâtre de l'Europe et un théâtre de Roumanie et plus particulièrement au Théâtre L.S. Bulandra, car, je sais que ce théâtre présente une production remarquable de "Hamlet" de Shakespeare mais j'aimerais en connaître plus sur tout son répertoire et je voudrais également en savoir plus sur une soirée que présente seul l'acteur Ion Caramitru.

Si un responsable de ce théâtre pouvait nous envoyer les programmes, j'aimerais que dans un premier temps, un de mes collaborateurs se rende à Bucarest afin de voir plusieurs spectacles et j'espère plus tard pouvoir m'y rendre moi-même.

J'espère que vous serez aussi enthousiaste sur ce projet que je le suis moi-même et s'il se réalise, nous pourrons lui donner tout le retentissement qu'il mérite.

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Conseiller Culturel, l'assurance de mes salutations distinguées.

Giorgio STREHLER

Giorgio Strehler

"Am gîndit întotdeauna, — dacă Europa se va face —, aceasta se va realiza prin cultura ei" declara Giorgio Strehler, regizorul chemat să patroneze, cu imensa lui notorietate, inițiativa din care s-a născut Teatrul Europei. Avînd ca sediu nobilul spațiu al Odeon-ului parizian, această instituție nu s-a limitat doar la frontierele Comunității Europene; prestigiul spectacolului H a m l e t de la Teatrul L.S. Bulandra, programele acestui teatru și eventualitatea unei seri pe care s-o prezinte în recital Ion Caramitru, explică demersul scrisorii de față. Dornic să vadă el însuși atare spectacole românești, Giorgio Strehler lansează un proiect a cărei concretizare se împlinește, anul acesta: proiect căruia se cuvine să-i dăruim — spune el, entuziast, "tot răsunetul pe care îl merită".

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CONVERGENȚE

Ne-au vizitat și ne-au rămas în memorie:

HANS ROBERT JAUSS, PIERRE VIDAL-NAQUET, JAN BIALOSTOCKI

Întîlniri pe meridiane românești evocate de:
ANDREI CORBEA, ZOE PETRE, RĂZVAN THEODORESCU

ANDREI CORBEA

HANS ROBERT JAUSS

Trecuseră mai bine de cinci ani de cînd, într-o seară ploioasă de toamnă tîrzie, îi vorbisem profesorului Hans Robert Jauss, în casa de pe malurile lacului Boden, de proiectul Universității ieșene de a-l invita să țină cîteva conferințe în România. De obicei binevoitor, de o politețe aproape ceremonioasă, chiar distantă — dacă atitudinii sale obișnuite față de cei pe care-i considera « elevi » i se poate spune așa —, profesorul s-a luminat în clipa aceea puțin altfel, cu o bucurie atît de neconvențională și « nedidactică » încît, pe loc, gesturile mele adaptate la ipostaza anterioară au devenit încurcate și stîngace. Ideea unei călătorii în România îi plăcuse atît de mult, se vede, încît pe masa lui de lucru din biroul-bibliotecă, unde domnea îndeobște o ordine « nemțească » (și de aceea puțin pedantă), au apărut pe dată vreo trei atlase geografice, peste care am privit îndelung, plănuind rute și popasuri, discutînd amănunte încă inutile, totul în prezența doamnei Helga Jauss, reclamată intempestiv dintr-o altă încăpere pentru a se pronunța și dînsa asupra teribilei tentații de a călători cu . . . Orient-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Expressul. Mai pragmatică, — și poate datorită experienței acumulate în Consiliul municipal din Konstanz, unde conducea de cîtva timp fracțiunea social-democratică, în opoziție — doamna Jauss i-a reamintit profesorului că, pentru anul următor primise deja o invitație la Princeton, pentru un întreg semestru. Dar nimic nu i-a putut tempera în seara aceea entuziasmul; despre România și cultura ei știa puține lucruri: ca romanist deplîngea puținătatea ocaziilor care, student fiind, i se oferiseră pentru a învăța limba română, ca teoretician cunoștea atunci doar studiile lui Adrian Marino și « Cahiers roumains d'études littéraires ».

Mi-am reamintit toate acestea pe aeroportul Otopeni, într-o seară de aprilie 1986, așteptînd, la cursa de Istanbul, pe soții Jauss, care, după o călătorie în Turcia, la invitația institutelor Goethe din Ankara și Istanbul, urmau să sosească la București. Programul era destul de încărcat, pentru că obligații diverse nu le lăsau la dispoziție decît o săptămînă; proiectele inițiale au trebuit ajustate și concentrate la maximum, amînînd restul pentru altă dată. Entuziasmul de la Konstanz făcuse loc acum unei anumite prudențe, de înțeles într-o capitală « nouă », în care nu călcaseră încă, dar și unei abia perceptibile încordări, al cărei rost l-am înțeles abia a doua zi, cînd am simțit-o dispărînd: profesorul Hans Robert Jauss avea trac ! Aceeași de loc ascunsă neliniștite, știută încă de la Konstanz, cînd apărea cu precizie de ceasornic înaintea fiecărei prelegeri sau conferințe, se multiplica acum în fața unei formidabile necunoscute — publicul, al cărui « orizont de așteptare », bănuit, căci cunoștea traducerile unora din studiile sale, nu-l putea încă evalua cu exactitatea cu care știa, de pildă, cum trebuie să se adreseze unui amfiteatru de la Berkeley, unei săli de seminar de la CNRS sau uneia de la Academia moscovită. Prima întîlnire cu colegii și studenții bucureșteni, în sala de consiliu a facultății din Pitar Moș, plină pînă la refuz, a fost în acest sens lămuritoare și decisivă; atmosfera, nu doar entuziastă, ci în primul rînd « de lucru », în cea mai bună accepție a expresiei, a instituit din capul locului acel echilibru comunicativ al dialogului, tensiunea înaltă a schimbului de idei, a efervescenței spirituale, de o ținută pe care, mărturisea apoi profesorul Jauss, a întîlnit-o rareori în adunări intelectuale dintre cele mai selecte, în Europa sau America. Un public nu doar de auditori, ci și de interlocutori, așa cum l-a dorit și imaginat în întreaga sa teorie a experienței estetice ca dialog hermeneutic, un public informat, deschis și receptiv, dar nu mai puțin reactiv și critic, productiv în refuzul său de principiu de a accepta « identificarea » obedientă, l-a întîmpinat și în ziua a doua, la Institutul « G. Călinescu », și apoi la Iași, la Universitate și la Institutul de lingvistică, istorie literară și folclor. Proiectele viitoarei colaborări cu Editura Univers, discutate în amănunțime cu directorul Romul Munteanu, au părut să-l intereseze mai mult decît ca o întreprindere strict protocolară: cititorii români ai studiilor sale deveniseră acum o certitudine vie, palpabilă, « așteptarea » se transformase în « experiență » !

Am urmărit în săptămîna aceea, nu fără deliberată curiozitate, chipul în care se manifestă la un teoretician al Esteticului praxisul « desfătării ». Oferta a fost îmbelșugată: la București — Muzeul Satului, biserica Crețulescu, Hanul lui Manuc; la Iași — Trei Ierarhii, Cetățuia, Golia, apoi peisajele Bucovinei, de la Gura Humorului și pînă la Putna, cu popasuri la Voroneț, Arbore, Vama, Cîmpulung, Moldovița și Sucevița. Fără exclamații zgomotoase, totul părea a fi înregistrat, comparat, clasat într-un invizibil fișier documentar, dar de o cu totul altă natură decît cea a colecțiilor de referințe și citate savante: un colț de autentică civilizație și cultură europeană urma a fi recuperat, repus la locul său într-o construcție pe care profesorul Jauss, subtilul comentator al romanității occidentale, cu monumentele ei scrise sau durate în piatră, constata, iată, că nu e încă desăvîrșită. Revelație în fața scenelor de Purgatoriu pictate pe zidurile mînăstirești, concentrare atentă asupra manuscriselor chirilice din tezaurele Bibliotecii « Mihai Eminescu » de la Iași, bucurie nedisimulată, de jouisseur, pe

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pajiştile din vecinătatea Suceviţei, dar şi în atelierele olarilor din Marginea Rădăuţilor, o disponibilitate extraordinară pentru autenticitate, pentru expresia esenţială, nedeturnată, a umanului, oferindu-se prin semnele sale unei hermeneutici ce le descoperă frumoase, pentru că sînt umane. *Rostul întrebării, pe care teoreticianul experienţei estetice o aşezase la temelia hermeneuticii sale literare, mi se dezvăluia deplin, acum şi aici, în preajma profesorului Hans Robert Jauss, pe drumurile Moldovei:* Unde eşti, Adame?

ZOE PETRE

PIERRE VIDAL-NAQUET

Cînd, în toamna lui 1967, am aflat că fusese oaspete al şantierului Histria un tînăr profesor francez, Pierre Vidal-Naquet, am regretat că nu eram şi eu acolo, fiindcă, de curînd, citisem o recenzie a cărţii pe care o publicase cu un an în urmă împreună cu Pierre Lévèque şi care releva o modalitate insolită de abordare a istoriei Greciei. Cartea era consacrată reformatorului Cleisthenes de la sfîrşitul sec. VI î.e.n.[1] *şi stabilea — aşa susţinea recenzentul — conexiuni neobişnuite şi convingătoare între remodelarea instituţiilor ateniene şi ceea ce azi am numi* imaginarul *contemporan (în 1967 noţiunea nu apăruse încă, şi abia dacă se vorbea de* ideologie, *cu un uşor* innuendo *peiorativă). Cei doi autori izbutiseră să descopere şi să argumenteze coerenţa unor manifestări ale spiritului în aparenţă foarte diverse — instituţii politice şi speculaţie pitagoreică asupra numerelor, imaginea spaţiului urban şi calendarul politic . . . Recenzia suna deopotrivă ispititor şi autoritar-pozitiv, şi mă gîndeam că, dacă aş fi fost acolo, aş fi putut, eventual, dobîndi şi cartea.*

Am dobîndit-o cîteva luni mai tîrziu (de fapt o primise tatăl meu, profesorul Condurachi, gazdă a autorului la Histria unde, în acei ani, conducea săpăturile) şi am citit-o pe nerăsuflate, cucerită de subtila forţă a demonstraţiei, de capacitatea de a convoca o infinitate aparent disparată de fapte şi de a-i descoperi ordinea ascunsă şi coerenţa semnificativă. Semăna foarte bine cu ce-aş fi vrut eu să fac şi nu ştiam încă prea exact cum: iată, alţii ştiau şi făcuseră. Mă simţeam legitimată.

Cred că acest sentiment n-a încetat să definească relaţia, tot mai amicală, între Vidal-Naquet şi mine. De la prima noastră întrevedere, la începutul iernii lui 1968, cînd o conversaţie amabilă s-a transformat subit într-o comunicare intelectuală incandescentă din momentul în care s-a întîmplat să mărturisesc că citisem cu pasiune studiile lui Louis Gernet şi cartea despre riturile de agregare ale adolescenţilor în Grecia, scrisă de Henri Jeanmaire: ambii îi fuseseră mentori, şi numele lor a funcţionat ca un soi de parolă, de semn tainic de afiliere la acelaşi demers — de atunci şi pînă azi, modelul generativ al raportării mele la Vidal-Naquet este acelaşi: gîndeşte şi scrie despre lumea Greciei antice — şi despre multe altele — aşa cum aş fi dorit eu s-o fac, şi faptul de a-l şti cu un pas înainte îmi dă curaj, speranţă şi legitimitate.

•

La a doua călătorie în ţara noastră a lui Pierre Vidal-Naquet ştiam mult mai multe despre el, şi l-am şi însoţit prin Bucureşti, la începutul toamnei lui 1974, cînd a participat la Congresul Internaţional de Studii Sud-Est Europene, care strînsese în capitală un număr incredibil — peste o mie — de specialişti din toate colţurile lumii. Întors

[1] P. Lévèque, P. Vidal-Naquet, *Clisthène l'Athénien. Essai sur la représentation de l'espace et du temps dans la pensée politique grecque de la fin du VI-e siècle à la mort de Platon*, Paris 1964.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

dintr-o excursie în Deltă — fermecat de peisaj și iritat de multiple incidente mărunte ale turismului — a ținut la facultatea de istorie o comunicare, fascinantă prin claritatea nuanțelor, despre ambiguitatea statutului artizanilor în cetatea imaginară din Legile lui Platon. *Publicată ulterior, comunicarea a devenit capitol al volumului* Vînătorul Negru, *și am avut privilegiul de a o traduce în românește acum cîțiva ani.* [2]

Între timp, și de-atunci înainte, n-am încetat să-i citesc studiile și cărțile, să-l ascult vorbind — despre Orestia *și* Oedip la Colonos [3] *în 1969, despre* Greci și barbari *în 1981, despre* Platon și Atena *în 1982. Director de studii la Centrul fondat de J.-P. Vernant pentru cercetarea comparată a societăților antice de pe lîngă* « École des Hautes Études en Sciences Sociales » *de la Paris (azi Vidal-Naquet e directorul acestui centru, care a căpătat numele lui Louis Gernet, cel care a inaugurat cercetările de sociologie istorică a lumii grecești și romane), Pierre Vidal-Naquet n-a încetat să scruteze textele și mărturiile antice, în cadrul unui proiect major de interpretare și reinterpretare, tinzînd să pună în lumină relația complexă între real și imaginar, între formele de gîndire și formele sociale. În exergă la volumul* Vînătorul Negru, *el cita o strofă din* Moara primă *a lui René Char:* Salut, chasseur au carnier plat ! / À toi, lecteur, d'établir les rapports ! / Merci, chasseur au carnier plat. / À toi, rêveur, d'aplanir les rapports. *Acest motto evocă atît de precis vînătoarea de sensuri, de raporturi și de ocultări pe care o întreprinde istoricul în complicitate cu cititorul încît, împreună cu Vidal-Naquet, nu mă pot împiedica să o consider esențială pentru înțelegerea demersului său.*

Un demers propriu, extrem de original — dincolo de apartenența lui la o mişcare mai largă de idei și la o echipă de cercetare constituită în jurul centrului «Louis Gernet», *promotor al unei direcții de investigație extrem de fertile și care a întemeiat un nou capitol al studiului antichității, antropologia culturală a Greciei antice. Triumviratul care a deschis aceste noi perspective — Jean-Pierre Vernant, Marcel Detienne și Pierre Vidal-Naquet, și căruia alții, în timp, i s-au afiliat, — are ca bun comun o perspectivă structurală și antropologică novatoare asupra cetății grecești; acolo unde însă Vernant clarifică genial, unde Detienne construiește cu o desăvîrșită eleganță, Vidal-Naquet aprofundează, cu o sensibilitate aparte pentru* istorie *— adică pentru dinamica procesului, pentru evoluție, pentru relația unică și irepetabilă între particular și general, între societate și reprezentare, între geneză și structură. Vocația istorică esențială a autorului — mărturisită indirect într-o admirabilă pagină introductivă la un studiu capital din* Vînătorul Negru, *«Rețete pentru adolescenți»* (Orice istoric știe că adevărul despre istoria unui sat breton nu se va afla niciodată în istoria acestui unic sat breton, dar și că diferitele metaistorii care i se propun... nu-l vor dispensa niciodată de la a se întoarce la satul lui.) [4] *— este, cred eu, dătătoare de sens pentru întreaga sa operă și pentru ecourile și influența pe care, tot mai pregnant, o exercită.*

Pentru întreaga sa operă: alături de studiile de antropologie culturală greacă — prelungite în reflexii esențiale referitoare la receptarea tradiției antice în secolul XVI [5] *sau în imaginarul revoluției franceze și al sec. XIX* [6], *în cercetarea relației compli-*

---

[2] *Vînătorul Negru. Forme de gîndire și forme de societate în Grecia antică*, București, 1984 (ediția franceză datează din 1981).

[3] Cf. J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972 și *Mythe et tragédie II*, Paris 1986.

[4] *Vînătorul Negru*, p. 270.

[5] V. studiul *OEdipe à Vicence et à Paris*, *Mythe et tragédie II*, p. 213—236.

[6] *Tradition de la démocratie grecque*, prefață la traducerea franceză a cărții lui M. I. Finley, *Démocratie antique et démocratie moderne*, Paris 1976 și, în colaborare en N. Loraux, *La formation de l'Athènes bourgeoise: essai d'historiographie 1750—1850*, in R. R. Bolgar, ed., *Classical Influences on Western Thought AD 1650—1870*, Cambridge 1978.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cate şi dramatice între Grecia, Roma şi civilizaţia iudaică[7] *— dar şi, deopotrivă, în tot ce a scris Pierre Vidal-Naquet despre Franţa şi lumea contemporană, de la articolele din «Le Monde» sau «Libération» pînă la volumele denunţînd represiunea în Franţa conflictului algerian sau recrudescenţa neonazistă contemporană*[8]. *O vocaţie istorică militantă în cel mai nobil sens al cuvîntului, în care analiza severă a surselor şi demersul riguros al comparatistului întemeiază pasionata pledoarie pentru dreptate, echitate şi respect al drepturilor omului. Dureros de sensibil la orice formă de injustiţie, critic implacabil al oricărei instrumentalizări abuzive a faptelor, fie ele trecute ori prezente, mereu de veghe, cu o vigilenţă necruţătoare faţă de sine şi faţă de ceilalţi, Pierre Vidal-Naquet este un istoric complet. Cum scria, în introducerea traducerii italiene a volumului grupînd studii de istorie şi istoriografie, articole din presă şi prefeţe, sub titlul* Evreii, memoria şi prezentul[9]: «(am adunat) în acelaşi volum scrieri ştiinţifice derivînd direct din meseria mea de istoric... alături de intervenţii de actualitate publicate în cotidiene şi periodice, şi care exprimă, uneori foarte viu, reacţiile mele faţă de evenimente. Diferenţa de ton poate fi importantă, uneori poate chiar părea deosebit de marcată... Şi totuşi, una peste alta, nu cred că istoricul din mine e un personaj diferit de gazetar sau de polemist. Aşa cum am afirmat adesea — chiar dacă n-am respectat întotdeauna această maximă — un istoric n-ar trebui să se angajeze în acţiunea politică, de partea a ceea ce consideră că este adevărat într-o tabără anume, fără a-şi lua precauţia acelui personaj al lui Claudel, protagonistul din «*Le soulier de satin*», care, în pragul angajării sale în viaţa erotică, consacră un pantofior Fecioarei. Dimpotrivă, subscriu din toată inima la gîndul lui Benedetto Croce din 1947 despre «*expresiile afective în cărţile de istorie*»: «*mai sincer sau mai leal decît acei Taciti care, cu piepturile pline şi fremătătoare de iubire şi ură, anunţă totuşi că vor scrie sine ira et studio, pare a fi un Flavius Iosephus care, în introducerea la* Războiul iudaic, *mărturiseşte că a dat frîu liber şi urii, şi iubirii sale, şi-şi cere iertare pentru asta, plin de respect faţă de datoria adevărului pur, care e datoria istoriei*». (Filosofia e istoriografia *Bari*, 1949, *p.* 123).

Preţul acestei extraordinare şi vibrante angajări etice în studiul istoriei ca întreg nu este neînsemnat: în încheierea aceleiaşi prefaţe, autorul îşi definea cartea ca pe un tessuto lacerato...

O asemenea discretă, esenţială confesiune ne lasă să înţelegem că Pierre Vidal-Naquet este un mare istoric fiindcă a deschis orizonturi noi în înţelegerea trecutului, şi că le-a deschis fiindcă şi-a asumat actul cunoaşterii istorice cu toate implicaţiile lui, cu întreaga demnitate a unui risc existenţial. Această vocaţie integrală, lucidă, ascunsă pătimire — născută din înfruntarea mereu înnoită cu prejudecata, cu necunoscutul, cu neîndurătoarele determinări ale cunoaşterii, mereu transmutat în act — îi instituie opera, sub semnul exigent al acelui ufficio di pura verità, *ca pe o creaţie majoră şi definitorie a istoriografiei şi culturii contemporane.*

---

[7] V. capitolul redactat de P. Vidal-Naquet în volumul lui Cl. Nicolet e.a., *Rome et la conquête du monde méditerranéen*, II, Paris 1978 şi mai ales *Flavius Josèphe ou du bon usage de la trahison*, introducere la traducerea *Războiul iudaic*, Paris 1977, reluat într-o versiune amplificată şi revăzută în italiană, *Il buon uso del tradimento*, Roma 1980.

[8] V. *L'affaire Audin*, Paris 1958; *La raison d'état*, Paris 1962; *Journal de la Commune étudiante* (în colaborare cu Alain Schnapp), Paris 1969; *La torture dans la République*, Paris 1972; *Les crimes de l'armée française*, Paris 1975; *Les juifs, la mémoire et le présent*, Paris 1981; *Les assassins de la mémoire*, Paris 1986.

[9] *Gli ebrei, la memoria e il presente*, Roma 1985, p. 9—10.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

RĂZVAN THEODORESCU

JAN BIALOSTOCKI

Cu exact două decenii în urmă, în septembrie 1969, mă găseam pentru întîia oară printre participanţii la un congres internaţional de istoria artei. Experienţa avea drept scenă Budapesta şi era, se înţelege, cu totul nouă pentru mine sub raport ştiinţific şi uman, deopotrivă, cu atît mai mult cu cît la capătul ei, tînărul de 30 de ani ce mă aflam avea şansa de a fi ales membru supleant în forul diriguitor al breslei noastre, Comitetul Internaţional de Istoria Artei (CIHA). În dezbaterile secţiilor, în conferinţele din şedinţele plenare, în întrunirile diferitelor comisii i-am întîlnit, pe rînd, pe cîţiva dintre marii seniori ai disciplinei, Millard Meiss şi Cesare Gnudi, Hans Hahnloser şi André Chastel, Otto Demus şi Victor Lazarev, Charles de Tolnay şi Mihail Alpatov. Iar în ultima sesiune budapestană a Comitetului Internaţional, acum restructurat şi amplificat — ca să nu spun întinerit ! — am întrevăzut pentru întîia oară silueta alertă a unui savant de care viitorul avea să mă lege întrucîtva: cea a polonezului Jan Bialostocki, ales cu acel prilej în biroul CIHA, în semn de recunoaştere a unei cariere despre a cărei precocitate auzisem cîte ceva. Avea pe atunci 48 de ani şi era deja, în ordine ştiinţifică şi morală, o personalitate internaţională.

Studiase filosofia şi istoria artei — dublă pregătire ce şi-a pus pecete durabilă asupra specializării sale — în faimoasa Universitate ilegală din Varşovia ocupată de nazişti, absolvind-o în 1945, după ce mai bine de o jumătate de an, în chiar ultimele luni ale războiului, o petrecuse în lagărele de concentrare de la Mauthausen şi Linz.

A urmat un « cursus honorum » marcat de contradicţiile anilor postbelici: doctor în istoria artei în 1950, eminentul asistent al Universităţii varşoviene ajungea profesor abia în 1962, parcurgînd totodată treptele de la simplu custode la şef al secţiei de artă străină la Muzeul Naţional.

Legăturile noastre dintîi au început curînd după ce lui Jan Bialostocki i se conferise la Viena premiul Herder. În vara anului 1972, călătorind spre o altă întîlnire, a istoricilor de artă şi a Comitetului Internaţional ce se ţinea în capitala Portugaliei, drumul de la Paris la Lisabona l-am făcut, în avion, împreună. Conversaţiile, acum începute, au continuat şi s-au preschimbat, foarte iute, într-o solidaritate vădită de-a lungul unor şedinţe lungi, obositoare, pline de tensiune, în sălile fastuoase şi funcţionale ale Fundaţiei Gulbenkian, unde autoritatea plină de înţelepciune a profesorului polonez îl transforma în sfătuitorul cel mai ascultat de colegii din Vest şi din Est.

Echilibrat, prevenitor, cu surîsul uneori blînd ironic, puţin locvace cînd nu simpatiza cu o cauză sau cu o persoană, istoricul de artă care deja era autorul unei bineştiute cărţi apărute la Dresda în 1966, « Stil und Ikonographie » şi care chiar în anul întîlnirii noastre lusitane publica « Spätmittelalter und Anfänge der Neuzeit » — aproape toate cărţile lui Bialostocki au avut o firească răspîndire în limbi de circulaţie mondială — se înfăţişa drept unul dintre cei mai buni cunoscători ai doctrinelor vechi şi noi, un eminent cunoscător al teoriilor artistice, al metodelor de cercetare, al iconologiei. Scrisese şi avea să scrie încă, dizertase şi avea să ţină conferinţe, la universităţi europene şi americane — de la Leyden şi Groningen, la Yale şi Mexico, la New York şi Madison —, despre Dürer şi Leonardo, Poussin şi Bernini, Goethe şi Fromentin.

În acei ani tocmai, la începutul deceniului trecut, două călătorii succesive l-au adus la Bucureşti şi prin cîteva oraşe universitare ale României. Bialostocki, care pregătea pentru o editură americană cartea de amplă respiraţie şi admirabilă precizie intitulată « The Art of the Renaissance in Eastern Europe », s-a aflat atunci în contact

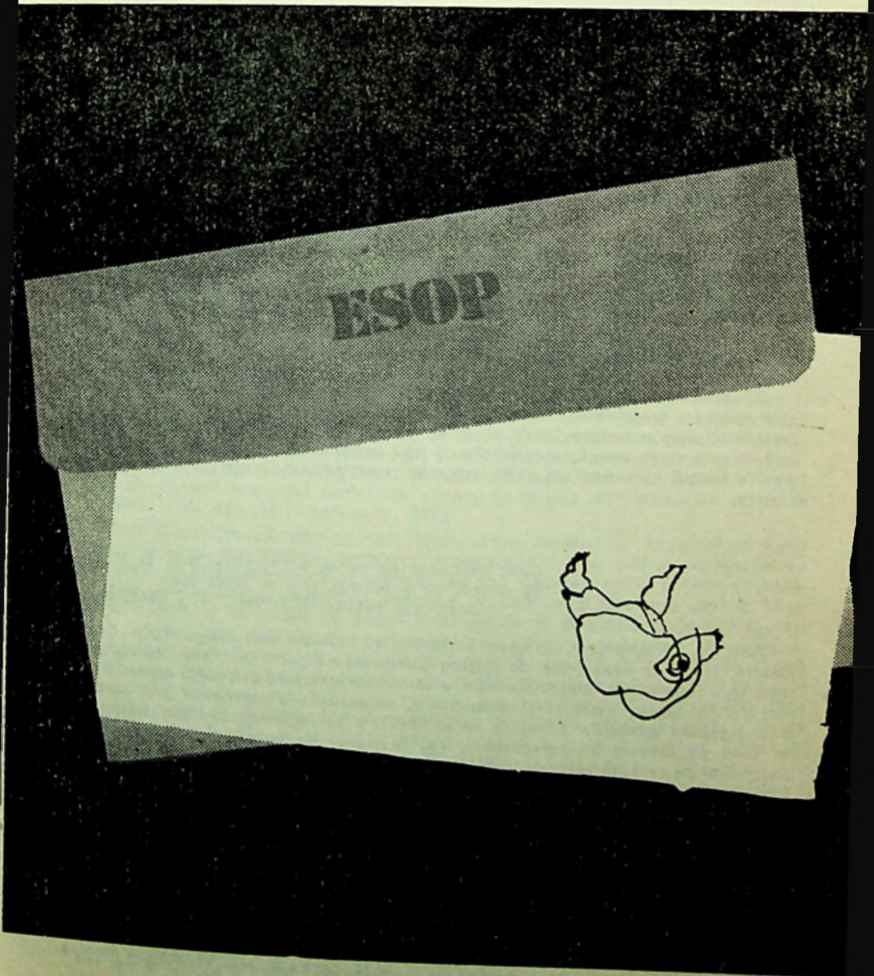
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

direct cu muzee şi monumente româneşti pe care mărturisea a le şti prea puţin. Îmi amintesc a fi corespondat cu el pe această temă, trimiţîndu-i şi ilustraţia privitoare la Transilvania, ca şi unele pagini pe care le scrisesem despre arta noastră veche, pentru care-mi mulţumea la 4 septembrie 1976 printr-o scrisoare în care-mi spunea sobru preţuirea pe care o are pentru tezaurul artistic românesc. În anul următor apărea, în traducere, la Editura Meridiane din Bucureşti, volumul mai vechi al lui Bialostocki pe marginea istoriei teoriilor despre artă. Şi tot în 1977, într-o toamnă tîrzie, îmi făcea onoarea de a mă întîmpina la Museum Narodowe din Varşovia, pe Jerozolimskie nr. 3, unde, într-o vizită prelungită în care am fost întovărăşit de ei şi de o asistentă a sa, am descoperit, aproape din întîmplare, ceea ce s-au dovedit a fi izvoadele portretistice — impregnate de « sarmatism » leşesc, renascentist, dar şi orientalizat — ale unor capodopere de broderie moldavă din jurul lui 1600. Şi trebuie să mai mărturisesc că, dincolo de bucuria acestei descoperiri, al cărui context istoric şi cultural aveam să-l adîncesc la revenirea în ţară, unde am făcut-o cunoscută printr-o comunicare la Academie, discuţiile cu Jan Bialostocki — care mi-a şi pus la dispoziţie cu o rară curtenie, imaginile necesare —, ca şi lectura unor articole fundamentale ale profesorului de la Varşovia — în primul rînd studiul său despre cele două manierisme europene, cel italian şi cel nordic — au fost decisive în schiţarea unei ipoteze despre existenţa formelor de manierism post-bizantin, sincron cu atmosfera princiară de la Praga şi Cracovia, ipoteză acceptată, pe cîte ştiu, de Bialostocki însuşi.

Ne-am revăzut foarte rar după acest moment (ultima oară, la Paris, în 1983). O atitudine etică absolut conformă unui întreg trecut de patriot polonez l-a condus — cu evenimentele complexe ale ţării sale de la începutul anilor '80 — la o anume retragere din viaţa publică, ba chiar şi din aceea ştiinţifică internaţională, multe congrese şi colocvii deplîngînd preatimpuria şi nefireasca absenţă din dezbateri a vocii — cu inflexiuni melancolice, cîteodată — a lui Jan Bialostocki.

Călătorind încă, lucrînd febril — invitat ca profesor la Princeton, într-un lung stagiu pe continentul american —, Bialostocki avea să fie curînd atins de boala care i-a pus capăt vieţii la 25 decembrie 1988. Avusese bucuria să facă deja corecturile la ultima culegere de studii, « The Messages of Images », ce i s-a publicat la Viena în « Bibliotheca artibus et historiae » al cărei titlu răsfrînge, parcă, ceeace fuseseră vocaţiile majore ale savantului polonez. Lăsa în urmă amintirea unei conştiinţe şi a unei inteligenţe pe care comunitatea mondială a savanţilor dorea să le omagieze cu prilejul Congresului Internaţional de Istoria Artei, la Strasbourg, în toamna lui 1989. Un congres în care despre Jan Bialostocki s-a vorbit, pentru întiia oară, la trecut.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ZOE PETRE

Originile unui limbaj universal

Destinul singular al fabulei în istoria literaturii europene este destinul unei continuităţi fără pereche: de la Esop la Ysopet (şi la Esopia), de la Phaedrus la La Fontaine şi Lessing, de la Krîlov şi Alexandrescu la Trilussa şi Arghezi, fabula n-a încetat să-şi manifeste vitalitatea, constituindu-se într-un cod de comunicare cu legi aproape imuabile. Investigaţia întreprinsă de Stefano Jedrkiewicz în recenta monografie consacrată fabulei antice şi «eroului ei fondator», Esop [1], îşi propune să dea seamă de această continuitate de esenţă şi formă pornind de la originile antice ale fabulei.

Demersul autorului se supune unei coerenţe interioare a materiei examinate, relevînd omologia profundă a celor trei componente ale problemei pe care şi-o propune: legenda lui Esop, structura fabulei şi, în fine — dar nu în ultimul rînd — locul fabulei esopice în cultura antică. Metode diverse sînt astfel convocate cu o comună şi strictă rigoare pentru a analiza sub toate aspectele inserţia fabulei în civilizaţia lumii grecoromane.

> Grec neştiutor de carte, zdrenţuros, urît şi şchiop,
> Se chema cu o poreclă şi i se zicea Esop
>
> T. ARGHEZI, Fabula, în Scrieri, 6, / 1962/ ,p. 8

Povestea lui Esop este, în toate variantele ei, povestea unei marginalităţi triumfătoare. Secţiunea consacrată de Stefano Jedrkiewicz Figurii lui Esop regăseşte, în toate ipostazele acestei biografii mitice, o unitate de structură profundă, expresia răsturnării ca valoare euristică şi ordonatoare, ca depăşire a negativului prin paradox şi ambiguitate asumată. «Trebuie să ne învăţăm să recunoaştem orice conotaţie a lui Esop ca element al paradoxului» (p. 73): expresie surizătoare a categoriei de pharmakos pe care, în registru tragic, o exprimă eroii dramei atice, Esop este încarnarea paradoxului care fondează fabula ca atare, iar biografia lui pune în scenă peripeteia, răsturnarea, care exprimă mecanismul esenţial al fabulei înseşi. Figura lui Esop se revelă astfel ca paradigmă a genului literar a cărui creaţie i se atribuie; biografia, care părea a fi un vehicol neutru şi indiferent al fabulei, devine isomorfă acesteia, şi astfel se dă seama de întregul fenomenului literar al Esopicelor într-un mod pe cît de strict, pe atît de convingător.

Pe de altă parte, demersul autorului pune în lumină cu o remarcabilă pregnanţă şi relaţia între legendarul Esop şi alte figuri ale înţelepciunii paradoxale, de la Zamol-

---

1 Stefano Jedrkiewicz, Sapere e paradosso nell' Antichità: Esopo e la favola, Edizioni dell' Ateneo, Roma 1989

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

xis la Socrate și Diogene din Sinope (Esopo e la Saggezza, pp. 108—155); *arhetip al înțeleptului deghizat în ignorant care aduce cu sine revelația adevăratei înțelepciuni și prăbușirea falselor valori, Esop este întruparea unui* oxymoron *multiplu, «străinul autohton», «barbarul mai grec decît toți grecii», reunire a alterității și identității.*

Structura fondatoare a acestei biografii legendare — ambiguitate-bivalență-răsturnare — *se vădește a fi matricea explicativă a textului esopic, dictînd relația între actanți și pe cea între narațiune și morala fabulei. Analiza textuală a corpus-ului esopic — obiect al părții a doua,* Structură și stil al fabulei esopice *conduce către definirea nivelelor de semnificație: de la* semnul-povestire *cu sensul său narativ la* semnul-simbol, *cu sensul său simbolico-referențial (exprimat fie de replica finală, fie de enunțul non-narativ al moralei, fie de analogia cu contextul la care fabula se referă ca element al unei comunicări); de la narațiune și simbol se poate construi* semnul-alegorie *exprimînd o structură conceptuală proprie, cea pe care autorul o numește* rovesciamento-ambiguità-bivalenza *și care generează și fabula, și «aplicarea» ei într-un context de comunicare anume (v. p.* 280—282). *Analiza formală a fabulei conduce astfel către restituirea ei ca instrument specific de comunicare, a cărui funcție în cultura literară antică este examinată în ultima secțiune a cărții,* Fabulă și cultură. *Autorul identifică trei faze de circulație a povestirii esopice (o fază arhaică, în care fabula e implicată ca «povestire tradițională» în mediul oral al culturii și ca element contextual în mediul culturii scrise, funcționînd ca verigă a unui lanț de comunicare mai vast, la care contribuie cu propria-i funcție simbolico-referențială; a doua fază, inaugurată în sec. IV î.e.n. de culegerea de fabule a lui Demetrios din Phaleron, cînd fabula adaugă funcției de comunicare calitatea de obiect de studiu; a treia fază, în fine, inaugurată în sec. I e.n., cînd fabula devine element de inspirație al unor colecții poetice cu finalitate estetică și aspirînd să dea fabulei o formă* care să-i confere o deplină demnitate «literară» (acesta este modul de existență a fabulei care dăinuie și azi) — *(p. 227)*

Autorul examinează, rînd pe rînd, aceste etape, pornind de la fabulă ca mesaj oral contextual (exploatînd, deopotrivă, funcția conativă *a limbajului, funcția lui* emotivă, *pe cea* referențială *și eventual, pe cea* metalingvistică) *și relevînd mecanismele persuasiunii și memorării mesajului pe care codul fabulei le implică. Și ca* performance, *și ca sistem de transmitere, fabula se dovedește a aparține culturii orale; ceea ce însă, cum demonstrează autorul, nu înseamnă numaidecît că se opune, ca formă de cultură populară, civilizației și normelor aristocratice. În realitate, fabula e cel puțin «recuperată» de cultura aristocratică prin intermediul poeziei epice, al liricii conviviale sau, mai tîrziu, al retoricii, în vreme ce teatrul reface întrucîtva contextul originar al răsturnării și ambiguității din fabulă, lărgindu-i pînă la limita absolută semnificațiile în interiorul culturii politice a democrației atice. Translația «de la politică la erudiție» exprimă, în schimb, începînd cu sec. IV î.e.n., criza culturii grecești tradiționale, manifestă ca ruptura în raport cu omogenitatea culturală generată de* polis: *fabula devine obiect de erudiție pentru cultura literară, dominînd cu propriile-i determinări ca element al culturii de masă: acest proces, încheiat în epoca romană, exprimă polarizarea culturală corespunzînd crizei societății politice a antichității: de unde și ambiția autorilor tardivi de a conferi calități «nobile» acestui gen receptat acum ca plebeu și rudimentar. Pe de altă parte, același proces fundamental de criză a structurilor cetății duce la constituirea fabulei într-o «anticultură», cu scenarii și actanți esopico-cinici, amară, critică și destructivă; în interiorul acesteia, fabula va fi putut, ici și colo, să devină și expresie a contestării sociale, fără însă ca această dimensiune să reprezinte o definiție generică a fabulei. Dimpotrivă, valoarea conservatoare a fabulei rezultă cu prisosință și din analiza sistemului de valori*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pe care aceasta îl propune, şi din analiza receptării fabulelor în diferite medii; pe de-altă parte, cum bine subliniază autorul, caracterul artificios al vulgarităţii cinice constă tocmai în apropierea de elemente populare ca polemică împotriva unei «culturi înalte» destul de bine cunoscute, ale cărei elemente şi conţinuturi sînt deviate şi răstălmăcite *(p. 415). Ceea ce revine la a spune că nici contestaţia cinică nu e cu adevărat «populară», nici fabula nu e coextensivă cu o cultură anti-aristocratică, ea situîndu-se, în fapt, în intersecţia dintre cultura elitelor şi cultura de masă.*

Această funcţie mediatoare a fabulei ca formă particulară a rosturilor mediatoare ale paradoxului, ale polarităţii şi analogiei, transcende dihotomia popular/elitar *şi reinscrie fabula ca element autonom în contextul originar al civilizaţiei antice.*

Schiţa noastră poate releva interesul itinerariului parcurs de Stefano Jedrkiewicz şi complexitatea nivelelor la care abordează el problema; nu poate, însă, decît cel mult sugera desăvîrşita eleganţă, claritate şi stricteţe cu care e scrisă această pasionantă carte. Fuziunea organică între demersul filologic tradiţional şi cele mai noi metodologii de investigaţie semiotică şi naratologică, de antropologie culturală şi de sociologie a culturii construieşte o viziune coerentă, perfect disciplinată şi firească, lipsită de ostentaţie şi cu atît mai operantă şi mai profundă. Minuţia detaliului nu oprimă niciodată discursul, pe care un discernămînt sigur şi o intransigenţă aparte a cunoaşterii îl înzestrează cu amploarea perspectivei şi cu fermitatea autentică a lucrului bine făcut. Cartea lui Stefano Jedrkiewicz are, neîndoios, toate calităţile unei cărţi de referinţă în istoria culturii antice.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FABULA ÎNTRE ESOP ŞI SOCRATE

STEFANO JEDRKIEWICZ

Modele culturale în Athena clasică

O întrebare ce rezumă tot farmecul civilizaţiei greceşti şi conţine imboldul fundamental pentru a o studia din nou în profunzime mi s-a părut mereu aceasta: cum reuşea Eschil să se facă înţeles de către stăpînul măgarului? Vreau să spun: ce putea înţelege, dintr-o tragedie de « dificultate obişnuită » a acestui dramaturg, pentru cuvintele căruia se tot confruntă exegeţii, vărsînd fluvii de cerneală foarte neagră în încercarea de a clarifica sensul cutărui sau cutărui pasaj, importanţa cutărei sau cutărei noţiuni (şi mă gîndesc la problemele de interpretare conceptuală, nu la cele de reconstruire textuală) — ce putea înţelege, între miile de spectatori care umpleau teatrul ore întregi, ţăranul atic venit la spectacol la Atena cu măgarul său şi provizia sa de ceapă pentru o zi, cum ni-l descrie Aristofan?

Să nu fie considerată o curiozitate oţioasă: această întrebare se naşte din situaţia jenantă provocată de unele tendinţe ale lumii contemporane. Fragmentarea cunoştinţelor, incomunicabilitatea între diferitele circuite culturale, pauperizarea conceptuală şi a gustului în cazul « marelui public » găsesc o perversă simetrie în îndîrjirea cu care « intelectualii » sînt capabili să-şi concentreze privirea asupra propriului ombilic. Dar « cultura » nu poate fi dezmembrată în două părţi, una pentru « consumul de masă » iar cealaltă pentru a fi contemplată de noii Buddha. O cultură care nu îşi propune să fie universală, ai cărei promotori şi responsabili nu îşi asumă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

riscul de a vorbi tuturora, pune sub semnul întrebării însăși rațiunea sa de a fi. Procesul trebuie să fie circular și să pună în legătură pe cel care dă cu cel care primește, pe cel care solicită opera cu cel care o creează. În ce mod? Iată valoarea precedentului istoric, iată învățătura mereu validă a grecilor antici: cum se înțelegeau Eschil și țăranul?

Cetățenii Atenei din sec. V î.e.n. (sclavii, străinii și femeile fiind, după cum se știe, discriminați în felurite chipuri) nu formau desigur o unitate nediferențiată, și mai puțin o comunitate perfect egalitară, în care toți să dispună de identice « instrumente culturale ». Chiar dacă diferențele nu erau poate atît de mari cît putem crede la prima vedere, « provincialul » din Acarnion sau Maraton nu muncea și nu trăia — deci nu gîndea — exact ca Cimon sau Pericle, nici ca un orășean pierde-vară precum Socrate și deci nici ca un prăvăliaș din Kerameicos sau un vîslaș din Pireu. Firește, toți aceștia aveau un enorm avantaj în înțelegerea dramei atice, față de filologul clasicist din era modernă: trăiau în epoca în care drama însăși era creată, fuseseră spectatori direcți ai reprezentării ei și, cu mai mare sau mai mică intensitate, participau la întrebările la care dramaturgul încerca să răspundă și pe care cercetătorul de azi încearcă să le reconstituie. Între cetățenii cu drepturi depline ai *polis*-ului exista în plus o anumită comunitate de interese și de puncte de vedere, un puternic sentiment de solidaritate comunitară, credințe ancestrale, și, firește, superstiții și prejudecăți comune. Dar trebuia să existe și instrumente culturale specifice — capabile de circulație cît mai largă în sistemul de comunicare mai ales oral constituit de către *polis* — care făceau într-o anumită măsură accesibile marelui public acele « creații elaborate », ce puteau să se și opună noțiunilor tradiționale, în general acceptate. Care au putut fi aceste elemente ale unui patrimoniu colectiv, deschise celor mai mulți, în măsură să conjuge « înalta cultură » și « mentalitatea populară », speculația în formă teatrală și înțelepciunea « folclorică », și să servească astfel drept minim numitor comun cultural?

Unul din aceste elemente — îl propunem în paginile următoare — a putut fi constituit de fabulele esopice. Fabula este într-adevăr o « formă folclorică » dar și un gen literar al Antichității. Din acea epocă pînă în ziua de azi el a păstrat de altfel trăsături distinctive precise: povestiri incisive de fapte ale unor agenți nu umani dar umanizați; o meditație finală, « morala », care țîșnește cu forța evidenței; invocarea figurii unui izvoditor mitic, Esop; referirea la feluri de a fi ale animalelor, cu deosebită predilecție pentru unele, pentru a ilustra tot atîtea feluri de a fi ale oamenilor; și prin urmare capacitatea de a exprima în termeni accesibili « adevăruri » investite și cu prestigiu filozofic. Stimulînd pe oricine la o reflecție nesuperficială, fabula s-a prezentat ca instrument de comunicare universală.

Fabula a dobîndit cu adevărat funcția sa apodictică și valorizarea sa semantică în acel context foarte caracteristic al Atenei clasice; « tradiția esopică » va continua să se elaboreze de-a lungul întregii Antichități prelungindu-se pînă în zilele noastre. Am încercat în altă lucrare (*Cunoaștere și paradox în Antichitate: Esop și fabula*, Roma, 1989) să explic caracteristicile structurale și semantice ale acestui tip de povestire cu funcția sa culturală; dar la începuturile afirmării sale stă tocmai folosirea ei în acel deosebit sistem de comunicare în care un Eschil, scriind de pildă *Agamemnon* cu toată complexitatea sa și îndrăzneala de expresie și de inovație intelectuală, îl avea în vedere pe țăranul care urma să-și părăsească pentru două sau trei zile via și măslinii spre a veni la teatru.

Paginile care urmează vor tocmai să reconstituie acest mod de acțiune al fabulei, forma concretă de « omogenizare culturală ». Ele nu sînt extrase din opera mai sus citată, ci îi sintetizează una din analizele fundamentale, și sînt cu deosebire dedicate cititorilor *Secolului* 20.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

STEFANO JEDRKIEWICZ

Platon şi fabulele esopice

Limba individuală a filozofului Platon este limba vie a societăţii atice a vremii. Cuvîntul încredinţat prin scris *Dialogurilor* reproduce, în limita posibilului, discursul oral, iar cercetarea filozofică se desfăşoară în limbajul cotidian, acelaşi ca cel al poeţilor comici [1]. Memoria furnizează citări de fragmente literare, parte integrantă a culturii personale; subiectele cele mai grave pot fi introduse de locuţiuni familiare; proverbe şi expresii curente se întîlnesc la tot pasul. Nu poate, deci, surprinde apariţia unor scurte povestiri care amintesc de genul « fabulei esopice » sau sînt în mod explicit numite astfel. Esop şi plăsmuirile sale se bucurau, după cum se ştie, de vastă popularitate în Atena secolelor V şi IV î.e.n. [2]; aici circulă povestiri scurte despre animale, plante, obiecte, fiinţe umane sau divine din care se desprinde un sens alegoric. Folosirea acestor naraţiuni e sporadică în dialogurile platonice: însă, acolo unde se manifestă, încearcă în mod evident să obţină un anumit efect expresiv.

Ne propunem, prin descrierea modalităţilor de apariţie a fabulelor esopice în proza platonică, să realizăm o mai bună cunoaştere a acestor fabule; şi, mai precis, atît a *structurii* lor, a principiului dinamic al naraţiunii, cît şi a *funcţiei* lor *culturale*, aşa cum puteau fi încă din perioada în care Platon a învăţat să se exprime: finele secolului V atic, epoca lui Socrate şi a sofisticii. Fabulele care apar în *Dialoguri* se împart în două categorii: cele la care se trimite aluziv şi cele povestite în întregime, avîndu-l drept autor pe Platon însuşi.

Fabulele sînt indicate ca αἶνοι *(Phaidon*, 60b), potrivit uzului care îşi are originea în Hesiod; sau ca μῦθοι, termen mai amplu care se referă la o enunţare de fapte atît reale cît şi imaginare *(Phaidon*, 60c; *Alcibiade* I, 123a); şi în sfîrşit poate fi folosit şi termenul mai general de λόγος [3].

Unele aluzii sînt atît de frecvente încît nu ştii dacă presupun existenţa unei anumite fabule, sau dacă folosesc o expresie ce va găsi, ulterior, dezvoltare într-o anumită naraţiune [4]. Cînd în *Phaidros*, ca să ne limităm la două exemple, Socrate

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

precizează, cu obişnuita ironie, că « precum lupii îi iubesc pe miei, astfel amanții îl adoră pe copil » (241c-d), sau recunoaşte că « este drept a expune şi rațiunile lupului» (272 c-d), ne aflăm în fața folosirii personale a unor feluri de a spune curente sau în fața unor citate, neexplicite, din fabule esopice deja existente? În acest caz, am putea vedea aici o aluzie la P41, unde lupul pretinde să-l convingă pe cîinele ciobănesc, ivit pe neaşteptate, că el nu face decît să-l « mîngîie » pe mieluşel; precum şi un ecou al celebrei P155, unde « argumentele lupului » apar drept simple pretexte pentru a-şi devora mielul: « şi chiar dacă reuşeşti să te justifici bine, nu te voi mînca? » (analogă este P16) [5]. Va fi de ajuns să reamintim aici, « dimensiunea vorbită » a stilului lui Platon.

Alte aluzii, avînd în vedere contextul, par a se referi la personaje din fabule, nu la o povestire anume. În *Republica* (365c), gazda ateniană afirmă că « iluzoria perspectivă a virtuții », care urmează a fi prezentată, va trebui să fie astfel construită încît să o pună în încurcătură chiar şi pe « vicleana şi versatila vulpe a preaînțeleptului Arhiloh ». Cu alte cuvinte, aici este vorba de a construi acel *non plus ultra* al aparenței înşelătoare, înşelătoria absolută, în stare să apară ca realitate pînă şi înşelătorului prin excelență, vulpea. Tocmai Arhiloh este cel care concepe, în cultura greacă, arhetipul caracteristicii vulpeşti al lui μῆτις [6], şiretenia practică victorioasă în competiție (şi e relevant faptul că nu totdeauna se poate reconstitui, din fragmentele poetului ajunse pînă la noi, desfăşurarea fiecărei fabule în parte). Dar aluzia lui Platon nu dovedeşte numai cunoaşterea fabulelor lui Arhiloh, ceea ce nu este deloc ieşit din comun la un atenian născut în secolul V î.e.n. (reminiscențele din Arhiloh abundă în comediile lui Aristofan); dovedeşte şi în ce măsură el a captat unul din mecanismele eficace ale tematicii fabulistice, cel al « înşelătorului înşelat » [7]. Acest fenomen al răsturnării, care proiectează în cursul narațiunii un anumit personaj într-o atitudine sau într-o situație antitetică celei inițiale, este tipic fabulei esopice [8]. Că acest lucru este familiar lui Platon, o dovedeşte similitudinea folosită în *Legile* (906d): zeii care i-ar lăsa nepedepsiți pe ticăloşi, acceptînd să fie corupți de ofertele acestora, ar fi precum cîinii de pază care ar accepta de la lupi o mică parte din pradă, lăsîndu-le, în schimb, turma. Tranzacții asemănătoare sînt descrise, între cîini şi lupi, în P153 şi P242. Aici este implicită referirea la transformarea antitetică a paznicului turmei în agresor, sau complice al acestuia. În forma specifică pe care-o ia, în fabulele unde apare, triada lupi-turmă-cîini de pază apare difuză la Atena încă în secolul V î.e.n.; o dovedesc nu numai aluziile platonice menționate aici, dar şi, dacă este demnă de încredere, mărturia lui Xenofon cum că Socrate i-ar fi povestit prietenului Aristarh fabula cîinilor ciobăneşti: inutili, în comparație cu oile care dau lînă şi lapte, cîinii sînt « neproductivi », în aparență, dar în realitate sînt apărători ai turmei şi merită deci să fie bine hrăniți (*Amintiri despre Socrate*, II, 7, 13). Alt indiciu de familiaritate cu răsturnarea de situație caracteristică fabulei este anecdota pe care Socrate o povesteşte în *Teetet* (174a), despre Thales, care, pentru că priveşte la stele, nu vede pămîntul pe care calcă şi cade în puț. Aceeaşi povestire o întîlnim de altfel în colecțiile esopice anonime (P40).

Acum apare posibilă punerea în legătură a textului platonic cu o fabulă bine determinată. În *Cratilos* se angajează o discuție semantico-etimologică: odată încheiată cercetarea etimologiei unor nume de obiecte fizice (foc, apă, etc.), Hermogene îi cere lui Socrate să purceadă la examinarea noțiunilor de φρόνησις, σύνεσις, δικαιοσύνη (411a). Prompta autoironie socratică: « de vreme ce am îmbrăcat pielea leului, nu-mi este îngăduit să mă înspăimînt », presupune una dintre fabulele în care cel ce îşi pune pielea fiarei e măgarul, care răspîndeşte groaza în jurul său. Astfel se petrec lucrurile în P358, transmisă ca parafrazare de Babrios, şi în P188; dar dintr-o dată falsa aparență dispare şi măgarul trebuie să înfrunte

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

sau reacţia violentă sau batjocura celorlalţi. În P358, pielea este smulsă de vînt; în P188, măgarul se demască singur, în încercarea de a o speria şi pe vulpe, nici mai mult nici mai puţin decît scoţînd răgete. Răsturnarea în primul caz este indusă, în al doilea e autentică; măgarul şi-a luat un rol care nu i se cuvine: însăşi natura lui îl dă de gol. Fireşte, Socrate ştie foarte bine, în schimb, că şi-a asumat o sarcină perfect adecvată propriilor forţe; într-adevăr, după ce a discutat cuvintele ce i-au fost propuse, trece să examineze termenii γνωημ şi ἐπιστήμη.

Pînă acum Esop nu a fost niciodată menţionat de Platon. Dar în *Alcibiade I* (123a) iată-l pe Socrate referindu-se explicit la fabulist ca model. « La fel cum vulpea i-a spus leului, în fabula lui Esop », se văd urmele bogăţiei care intră în Sparta, nu şi cele care ies de acolo: Sparta înghite totul. Fabula obiect al aluziei este P142: în ea îl vedem pe leul îmbătrînit şi slăbit recurgînd la stratagema de a se preface bolnav, pentru a atrage în grota sa animalele neştiutoare şi a le devora. Doar vulpea se salvează: a înţeles înşelătoria. Replica finală a vulpii: « aş fi intrat, dacă nu aş fi văzut urme de intrare, dar niciuna de ieşire », este parafrazată în dialogul platonician. Această fabulă demonstrează cum o viclenie poate da singură greş, tocmai din prea mult succes. Şiretenia leului a funcţionat de minune: nici un singur animal nu a avut bănuieli, la apel, nici unul nu a scăpat din peşteră, nu există urme spre exterior. Dar tocmai această circumstanţă o face pe vulpe să deducă (paradigma vicleniei am văzut-o): « cine intră nu mai iese ». Ar fi ajuns o singură urmă « de ieşire » pentru a sugera constatarea: « cine intră, poate să şi iasă ». În succesul deplin al stratagemei leonine stă deci posibilitatea insuccesului, dacă adversarul e un bun observator, precum vulpea. Înţelesul alegoric autentic al P142 este deci că tocmai pozitivul generează negativul; revine şi aici noţiunea răsturnării: absolutul nu există, orice posesiune, orice victorie, tocmai în virtutea a ceea ce îi constituie tăria, se poate transforma în diminuare, în înfrîngere. Apărătorul poate fi pervertit în opresor; înşelătorul se poate trezi înşelat; orice posesiune pozitivă e relativă.

Care este contextul imediat, în dialogul platonician, al aluziei lui Socrate la fabulă? Socrate vrea să-i demonstreze lui Alcibiade relativitatea bogăţiei şi puterii ateniene faţă de cea spartană (122 d-e) şi a celei spartane, la rîndul ei, faţă de cea persană (123b). Asta face parte dintr-un efort de persuasiune mai amplu, care urmăreşte să-l convingă pe Alcibiade că nu e potrivit să fie conducător al atenienilor, dacă nu se supune mai întîi unui proces de desăvîrşire: şi care, în acest scop, arată că Alcibiade însuşi nu poate rezista comparaţiei cu regele spartan sau cu cel persan, nici în privinţa bogăţiei, nici a puterii, nici a înţelepciunii. În acest context, prin urmare, de demonstraţie dialectică a relativităţii unei stări de presupusă superioritate, Platon îl citează pe Esop. Dacă fabula esopică este, efectiv, o naraţiune care se dezvoltă pe principiul intern, implicit, al răsturnării situaţiei iniţiale — cum converg în a indica toate exemplele aduse pînă acum — menţionarea formală a lui Esop ar putea să nu fie întîmplătoare. Concepea Platon structura fabulei esopice ca pe o dialectică ce operează o răsturnare?

Structura fabulei esopice

Se cuvine să arătăm mai întîi că această concepţie despre fabula esopică nu a fost niciodată enunţată explicit în antichitate [9]. Aristotel, care pentru prima dată teoretizează în privinţa aceasta (*Retorica*, II, 20, 1393a) nu spune ce sînt acei λόγοι Αἰσώπειοι: se limitează să îi deosebească de Λιβυκοί (fără să precizeze în ce

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

constă deosebirea), şi să adauge la clasa amplă de λόγα pe cea de παραβολαί, pentru a forma categoria mai cuprinzătoare de παραδείγματα , cea a instrumentelor analogice. Se admite că fabula tratează subiecte fictive, vădit « imposibile » (animale care dialoghează cu oamenii sau între ele, etc.); se subînţelege că ea este alegorică, adică generatoare de analogie. Dar care este tipul de subiect pe care fabula îl dezvoltă, complexul de semnificaţii pe care ea poate să le înmănuncheze, structura ei semantică, nu ni se spune. Definiţiile retorilor posteriori nu sînt mai lămuritoare; se repetă că fabula este o « vorbire prefăcută care redă lucruri adevărate »: μύθός ἔςτι λόγθς φευδῆς εἰκωνίζων ἀλήθειαν (Theon, *Progymn.* 3; Aphthon., *Progymn.* 1), în intenţia de a-i surprinde astfel aspectul alegoric ce derivă din acţiunea declarat fantastică. Şi se dă mai ales atenţie modalităţilor de folosire a fabulei în discurs (cfr. Aristotel), sau mai tîrziu, în învăţare (cfr. de ex., Hermong., *Progymn.* 1; Nicolaus, *Progymn.* p. 9—11 Felten). De altfel, nici Platon nu se îngrijeşte cîtuşi de puţin să dea o definiţie explicită şi coerentă a fabulei. Dar că el poseda o solidă noţiune a acesteia, o dovedeşte tocmai celebrul pasaj din *Phaidon*.

Lui Socrate în temniţă abia i-au fost scoase lanţurile; masîndu-şi picioarele amorţite, el spune prietenilor care tocmai sosiseră că sentimentul său iniţial de durere se transformă în senzaţie plăcută. Mirat, Socrate comentează: « ce lucru ciudat pare, dragii mei, ceea ce oamenii numesc plăcere ! şi ce minunată este natura sa în relaţie cu ceea ce pare a fi contrarul său, durerea ! » (60b) [10]. Iată identificată o situaţie care este premiză a contrariului ei: un proces de răsturnare perfectă. Dar noţiunea de răsturnare se leagă aici cu o alta, complementară şi inseparabilă: ambiguitatea unui rezultat pe care activitatea umană vrea să-l obţină. « E adevărat, acestea două (plăcerea şi durerea) nu se-ntîlnesc în acelaşi timp în om, dar dacă cineva urmăreşte pe una din ele şi o dobîndeşte, va fi întrucîtva silit să primească şi pe cealaltă, etc. » *(ibidem)* [11]. Cu alte cuvinte: obiectivul propus implică necesarmente şi propriul contrar; dacă se urmăreşte obţinerea a ceva pozitiv, se va obţine şi negativul său. E greu de găsit un enunţ mai precis al ambiguităţii unei valori, înţeleasă ca *telos* al acţiunii, şi, în mod corespunzător, al bivalenţei acţiunii menite să o obţină.

Iată dezvoltate, în desăvîrşită ordine logică, unele concepte care conotează un anumit aspect al acţiunii umane. Punct de plecare este recunoaşterea ambiguităţii, adică a concomitenţei dialectice, chiar dacă nu simultane, a unor contrarii în acelaşi fenomen. Şi nu la altceva se referă fabulele esopice pe care le-am auzit citate de Platon, şi la fel acele aluzii speciale pe care el le-a inserat în chip felurit în discurs. E cu totul normal, deci, ca, fiind cele două valori opuse, plăcere şi durere, « întocmai ca două lucrări strîns legate la cîte un capăt al lor », Socrate să recunoască în această situaţie subiectul ideal al unei fabule esopice: « dacă Esop ar fi cugetat la aceasta, ar fi făcut o fabulă » (60c) [12]: pentru că cele două erau în permanentă gîlceavă, divinitatea, nereuşind să le concilieze, le-a legat capetele împreună: astfel încît cine se apropie de una, trebuie să stea aproape şi de cealaltă.

Acest pasaj din *Phaidon* conţine cea mai precisă indicaţie posibilă a semnificaţiei specifice pe care o poate exprima o fabulă esopică. În primul rînd este enunţată structura conceptuală « răsturnare-ambiguitate-bivalenţă »; apoi e construită, cu concizia cerută pentru a pune în evidenţă structura alegorică, istoria însăşi. Procedeul narativ-semantic astfel tradus în act este în mod explicit considerat a fi tipic pentru Esop. Platon prezintă scurta povestire drept creaţie a lui Socrate; dar o prezintă deopotrivă drept creaţie elaborată în tipica manieră esopică. Sîntem aici în prezenţa unei etiologii, formă specifică de povestire, bine reprezentată în colecţiile de fabule anonime, care vrea să explice un fapt ciudat sau curios (Ὡς ἄτοπον, începe Socrate) atribuindu-i o geneză mai mult sau mai puţin fantastică [13]

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

însă ceea ce poate demonstra exemplul lui *Phaidon*, nu este atît faptul că fabula a fost « la origine » etiologică [14]; ci că ea este provocată de prezența constatată a unor antinomii în real, a unor fenomene cu caractere contradictorii: că ea, altfel spus, adoptă ca materie situații în care se îngemănează răsturnarea, valorile ambigue, acțiunile bivalente. Pornind de la acest prototip, ideal din secolul V—IV, reelaborat de un Platon căruia îi era familiară fabula, putem recunoaşte structura autentică a fabulelor esopice, aşa cum ni le-au transmis pînă în zilele noastre colecțiile anonime.

Va fi oportun să prezentăm aici unele considerații mai abstracte, care vor putea fi verificate de oricine are în memorie cîteva exemple de fabulă anonimă. S-a spus că, ori de cîte ori într-o anumită istorie pozitivul generează negativul (sau viceversa, ca în exemplul din *Phaidon*) iar succesul poartă în sine germenul insuccesului, atunci rezultatul la care țintește acțiunea, *telos*-ul său, valoarea pe care am vrut s-o obținem, are caracter ambiguu: reprezintă în fapt, în totalitatea implicațiilor sale, atît un avantaj, pentru subiectul acțiunii, cît şi un prejudiciu; este binefăcător pentru a deveni dăunător, favorabil pentru a se converti în defavorabil, bun pentru a face rău. În *Phaidon* se porneşte de la o trecere de semn opus, de la plăcere la durere: însă dialectica, se spune clar, e totdeauna reversibilă. Răsturnarea situației implică ambiguitatea valorii considerate ca *telos;* ambiguitatea şi răsturnarea postulează, la rîndul lor, bivalența acțiunii, a acelei acțiuni care, promotoare a pozitivului, sfîrşeşte prin a instaura negativul. Leul ar reuşi să-şi devoreze vulpea . . . dacă nu şi-ar fi devorat deja toate celelalte animale ademenite în speluncă (P142); măgarul ar înspăimînta-o şi pe vulpe . . . dacă pentru a face asta nu s-ar apuca să rage (P188); oile ar fi devorate de lupi . . . dacă ar reuşi să se « elibereze » de « parazitarii » lor apărători (Xenofon, *loc. cit.*); Thales cade în puț pentru că priveşte stelele (nu poate privi, în asemenea poziție, pămîntul pe care calcă) (P40), şi aşa mai departe. Semnificația alegorică a fabulei esopice ca atare constă tocmai în cele trei concepte menționate mai sus. *Fabula* esopică — gen literar — vrea să exprime mesajul fundamental că realitatea e ambiguă. Fabulele esopice luate în mod individual, ca narațiuni de cazuri particulare, ilustrează ambiguitatea anumitor situații sau relații. În acest scop funcționează în mod strălucit aducerea pe scenă a unor personaje care îndeplinesc acțiuni « imposibile » (animale cuvîntătoare, abstracțiuni, precum Plăcerea şi Durerea, cărora li se conferă o anatomie, etc); se reprezintă astfel o acțiune declarat abstractă, care prin urmare nu are valoare în sine, ci semnifică altceva. Acțiunea reprezentată în fabulă este astfel « mecanicamente alegorică » [15]. Alegoria autentică emană direct din povestire; semnificația însăşi, mai mult sau mai puțin moralizatoare care este inserată în epimituri (adesea mult mai tîrzii față de narațiunea propriu-zisă, sau pastişe, sau în contrasens) [16], nu este, în cel mai bun caz, decît o specificare particulară a ei, posibilă dar nu necesară.

Nu e de mirare că celelalte două fabule inventate de Platon urmează aceeaşi schemă conceptuală. Istoria « Greierilor » se găseşte în *Phaidros* (259b-c); cea despre originea lui Eros, povestită lui Socrate de către Diotima, în *Banchetul* (203b-e).

Fabula greierilor este şi ea o etiologie: crearea fantastică a insectelor e narată de Socrate pentru a explicita capacitatea acestora de a țîrîi neîntrerupt. Mai de mult, unii oameni, fascinați de apariția în lume a Muzelor, uitară de dragul cîntului să mai mănînce şi să bea, aşa încît muriră. Atunci fu creată o rasă anume, în stare să se lipsească de mîncare şi băutură pentru a se putea dedica în întregime cîntului: tocmai ei, greierii. Se încadrează în « genul esopic », aşa cum a fost aici definit, această povestioară? O părere pozitivă se întemeiază pe prezența mai multor alte etiologii analoge în colecții [17]; însă hotărîtoare este constatarea că narațiunea e motivată de necesitatea de a explica bivalența şi ambiguitatea noțiunii unei existențe fără suport material. Extazul « oamenilor melomani » se răstoarnă n moarte prin

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

inaniţie; astfel cine urmăreşte « cîntul », cine ascultă Muzele, într-un cuvînt, cine se dedică vieţii contemplative e constrîns în acelaşi timp să neglijeze comodităţile materiale: această pierdere e condiţia acelui cîştig, pozitivul înţelepciunii se dobîndeşte prin negativul unei existenţe incomode. Socrate va preciza acest lucru puţin mai tîrziu: cunoaşterea costă trudă; trebuie, dacă vrei să continui cercetarea, să ştii să rezişti moleşelii orei celei mai calde: ὂν καθοδητέον ἐν τῇ μεσημβρίᾳ (259d).

Povestea zămislirii lui Eros este a treia etiologie inventată de Platon. *Penia* (Sărăcia) izbuteşte în taină să aibă un fiu de la *Poros* (Expedientul, Resursa) în timpul petrecerii pentru naşterea Afroditei (Poros e la rîndul său fiul lui Metis, înţelepciunea practică ştiind să acţioneze şi prin răsturnare: urmele vulpii nu sînt departe). Iată-l născut pe Eros, care o însoţeşte pretutindeni pe Zeiţă, fiind conceput în ziua naşterii ei, şi care reuneşte în sine caracterele antitetice ale părinţilor. El este, din partea mamei, sărac, grosolan, dur; doarme pe pămînt, sub cerul liber. Din partea tatălui, e însă dotat cu spirit foarte viu, curiozitate nepotolită, dorinţă de frumos: cercetător al înţelepciunii (φιλοσοφῶν), e capabil de orice viclenie (σοφιστής) pentru a-şi atinge ţinta. Scopul povestirii este prezentarea lui Eros ca fiinţă fundamental ambiguă: regăsim aici subiectul prin excelenţă al fabulei esopice. Eros este bineînţeles o alegorie personificată, o valoare bine cunoscută ca mobil al acţiunii umane; Platon are grijă să pună în evidenţă caracterele antitetice ale acestei valori, ambiguitatea fundamentală. În Eros, negativul, idigenţa congenitală, ereditatea de la Penia sfîrşesc prin a genera pozitivul, prin a imboldi continua căutare a frumuseţii, care la rîndul său este ereditatea de la Poros. Natura lui Eros este de aceea daimonică, adică în perpetuă ambiguitate între uman şi divin, şi se constituie într-adevăr în trei perechi de antinomii: muritor/nemuritor, sărac/bogat, ignorant/înţelept (203d-e, 204a). Existenţa acestui daimon e descrisă ca o continuă încercare de a converti mizeria în bogăţie, renunţarea în cucerire, dezolarea în frumuseţe: încercare pururea reluată, tocmai pentru că nu e niciodată satisfăcută.

Ori de cîte ori inventează o fabulă, Platon exprimă deci ceea ce va rămîne alegoria autentică a fabulei esopice anonime. Se poate observa, fireşte, că răsturnarea merge la Platon de la negativ la pozitiv, în timp ce în colecţii, în genere, chiar dacă nu exclusiv, curentul trece în sens contrar (această inversiune de polaritate, această precumpănire a pesimismului asupra optimismului atestă influenţa posterioară a mentalităţii cinice asupra fabulelor esopice [20]). Fabula ca instrument semantic deosebit, recunoscut de Platon ca specific lui « Esop » (personaj istoric sau figură mitică, este aici nerelevant), nu apare nicidecum întîmplător în dialogurile filozofului. S-a văzut deja că aluziile sau citatele referitoare la fabule esopice preexistente, sau la teme şi personaje fabulistice binecunoscute, în Atena timpului, apar în contexte în care alegoria exprimată de fabula în chestiune coincide cu semnificaţia globală a discursului în noţiunile de răsturnare, ambiguitate şi bivalenţă. O scurtă revenire la contextul mai amplu al fabulei inventate în *Phaidon* va putea arăta pînă unde merge coincidenţa în profunzimea gîndirii platonice.

Fabulă şi analogie

Phaidon este în întregime străbătut de ambiguitatea situaţiei, de răsturnarea sentimentelor şi a valorilor. Prietenii lui Socrate, de îndată ce îl văd, se află într-o stare sufletească contradictorie: nu ştiu dacă să se bucure sau să se îndurereze, dacă să rîdă sau să plîngă (59a). Ironia lui Socrate îl face să rîdă pe Simmia, care nu prea ar avea chef de asta (64a-b); şi tocmai condamnatul la moarte este cel care îi

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

încurajează, în mod paradoxal, pe cei ce rămîn în viață (de ex., 84e—85a). Alegoria fabulei despre « Plăcere și Durere » exprimă o concepție asupra realului structurat în perechi antinomice; acest lucru este dezvoltat, puțin după aceea, în cursul unei analize speciale: orice ființă generată este generată de propriul contrar (70—72). Reintră astfel în acțiune principiul dinamic al răsturnării, apărut deja în prezentarea non-filozofilor « curajoși din frică » și « cumpătați din necumpătare » (68d-e; 69a). Acesta este valabil pentru lucrurile generate: lucrurile-în-sine însă sînt permanente, nu admit în structura lor un contrar; Simmia poate fi « mare », față de Socrate, și « mic », față de Phaidon, adică « bivalent », însă mărimea, ca lucru-în-sine, nu poate participa la micime, și viceversa. Platon opune astfel univocitatea constitutivă a ideilor ambiguității fundamentale a obiectelor existente (102—103): ambiguitate care găsise o perfectă alegorie în acea fabulă pe care Esop ar fi putut să o compună, dacă ar fi cugetat la asta. Fabula esopică narată de Socrate nu e deci un simplu expedient discursiv: este un scurt enunț care exprimă cu maximă precizie o judecată platoniciană fundamentală asupra structurii fenomenicului. Dar mai este o a doua rațiune pentru folosirea fabulei în acest context special: și anume insistența în *Phaidon*, asupra analogiei ca instrument, dacă nu cu deplin prestigiu dialectic, cel puțin cu foarte înaltă eficacitate retorică; capabil, cu alte cuvinte, dacă nu să construiască adevărul raționamentului, cel puțin să deschidă cale deplinei lui înțelegeri de către ascultător. Socrate a recurs deja la analogie comparîndu-l pe sinucigaș cu sclavul care fuge (62b-c); Simmia și Cebète utilizează același procedeu. Corpul este o liră, sufletul îi este acordul (85e—86d); precum mantia care trece de la proprietar la proprietar, sufletul transmigrează de la un corp la altul (87b). În gura interlocutorilor lui Socrate, analogia rămîne la jumătate între artificiul retoric și elaborarea dialectică alegorică; ea este o manifestare a gîndului *in fieri*, nesigură și confuză, o încercare de a clarifica pentru ei înșiși ceea ce se urmărește a prezenta: într-adevăr, Socrate nu întîrzie să respingă exactitatea celor două analogii făcute, și deci semnificațiile speciale puse în joc (93—94; 95—96). Nu vă încredeți în analogie ! încheie Socrate; e un instrument de gîndire eronat (92d). Asta nu-l împiedică pe Socrate să se folosească de analogie în cursul argumentării sale. Mai întîi se servește de ea pentru a rezuma motivele dezacordului său radical cu modelul de explicare a fenomenelor propus de Anaxagora, luîndu-l chiar pe individul fizic Socrate drept termen de comparație (98c). Revine la metaforă, apoi, pentru a da seama de impulsul care l-a determinat să cerceteze principiul cauzalității în univers; cum riscă să orbească cel care privește fix soarele în timpul eclipsei, « m-am temut că îmi orbește în întregime sufletul vrînd să privesc direct lucrurile cu ochii și să încerc să le prind cu fiecare din simțuri » (99d-e); de unde recurgerea la concepte pentru cercetarea realului. Socrate admite totuși că această ultimă metaforă nu este întrutotul apropriată (100a-b); înțelegerea conceptului, într-adevăr, nu furnizează o imagine « mai bună » a lucrului real, ci ceea ce se poate numi modelul normativ al lucrului însuși [10]. *Phaidros* pare că delimitează riguros potențialitățile analogiei; ca enunț ce afirmă asemănarea dintre două aspecte diferite ale realului, și se servește de unul ca model al celuilalt, alegoria apare ca un procedeu pur retoric: retorica este într-adevăr arta de a face să apară asemănător, în limitele posibilului, totul cu totul (261e). Tocmai aici se află rădăcina erorii prin analogie: greșala se insinuează în raționament prin asemănări înșelătoare (262b). Retorica are într-adevăr drept scop convingerea, nu adevărul (272d).

Dar se poate vorbi prin imagini și pentru a ajunge la adevăr. Aceasta este premiza pe care Alcibiade se simte dator să o dezvolte în *Banchetul* (215a-b), înainte de a face portretul lui Socrate ca satir, portret pe care nimeni, nici măcar cel interesat, nu încearcă să-l respingă. Dar chiar neluînd în seamă oscilațiile interne ale lui

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Platon, imagist împotriva voinţei sale [20], o funcţie expresivă coerentă poate fi uşor recunoscută fabulelor esopice, rememorate ori inventate, în limbajul filozofului. Asemănătoare în această privinţă istoriilor care sînt povestite copiilor (dotate cu eficacitate pedagogică întrucît sînt falsuri nu lipsite de elemente adevărate: *Republica*, 377a), fabulele atrag atenţia ascultătorului asupra anumitor aspecte, cele problematice, ale realului. Nu degeaba anamneza este pusă în mişcare de constatarea asemănătorului şi a deosebitului (*Phaidon*, 74a; *Phaidros*, 250a) [21]: exprimînd caracterul contradictoriu al experienţei lumii sensibile, fabulele esopice se califică drept « indicatori de probleme »; iar problemele vor genera şi orienta cercetarea regulilor autentice de organizare a naturii [22]. Fabulele esopice au asumat deja aici ceea ce va fi funcţia lor culturală pînă în zilele noastre: a demonstra, printr-o alegorie imediată, neadecvarea judecăţilor confuze, a stimula critica (o formă specifică a căreia este satira), a promova meditaţia asupra realităţii date [23]. Problematica fabulei este, de la Fedru încoace, esenţialmente morală: la Platon surprindem capacitatea « esopică » originară de a te întreba despre orice tip de fenomen.

Fabulele esopice şi cultura antică din secolul V î.e.n.

Cum şi-a însuşit Platon acest mod specific de a-şi pune întrebări? Aristotel consideră fabulele drept instrument, nu de cercetare, ci doar de persuasiune. Λόγος Αἰσώπειος şi παραβολή, din care fac parte « paralelele socratice », constituie categoria exemplelor fictive, la care se alătură exemplele istorice; genul exemplelor, sau probe analogice (παραδείγματα), se opune la rîndul său [raţionamentelor (ἐνθυμήματα) în cadrul probelor comune (κοιναῖ πίστεις) (*Retorica*, II, 20, 1393a-b). Cunoaşterea pe care o are Aristotel despre fabula esopică e independentă de tradiţia platonică [24]; totuşi, el atribuie fabulei şi paralelei socratice o rădăcină comună, pe care Platon n-ar fi refuzat-o: capacitatea de το ὅμοιον ὁρᾶν, a vedea analogiile, capacitate care se rafinează în exerciţiul cercetării filozofice (1394a). Şi pentru Aristotel, deci, fabularea esopică trimite la filozofare [25]. Şi într-adevăr, ca orice enunţ lingvistic, o anumită fabulă poate îngemăna mai multe semnificaţii; poate fi înţeleasă în cheie morală, satirică, etiologică; poate fi tradusă în tot atîtea propoziţii nemetaforice cîţi sînt ascultătorii, fiecare avînd dreptul de a desprinde din litera naraţiunii şi din recunoaşterea alegoriei autentice exprimate acea deosebită « semnificaţie secundă », aplicată într-o circumstanţă sau alta, pe care el o va considera mai potrivită. Fireşte, ceea ce va face posibil şi necesar fie chiar şi acest minim act de interpretare este însăşi împrejurarea că nuda structură conceptuală care guvernează fiecare peripeţie esopică luată în parte este construită pe noţiunile de ambiguitate a unei valori, bivalenţă a unei acţiuni, răsturnare a unei situaţii. A şti să recunoşti alegoria autentică a fabulei esopice echivalează cu a şti să recunoşti modul specific în care o anumită fabulă spune că existenţa e problematică. Şi tocmai facultatea de a opera această recunoaştere se introduce în cultura Atenei din sec V î.e.n., modificînd-o în mod radical. Într-un astfel de context, fabula esopică, ca tip de enunţ dotat cu propriile sale caracteristici, poate îndeplini funcţia de a reprezenta în formă simplă, atrăgătoare şi uşor accesibilă, aspectul problematic al vieţii. Pe de o parte, se poate « gîndi în fabule », adică lua naraţiunea ca instrument specific al unei demonstraţii analogice. Dar mai ales se poate face din fabulă un instrument de transmitere, şi de transmitere convingătoare graţie caracterului imediat al alegoriei, a unei propoziţii care s-a format în mod logic în afara ei. Prototipul acestei folosiri, didactice şi instructive, a fabulei se află fireşte în *Munci şi Zile* de Hesiod, acolo unde se urmăreşte a demonstra relativitatea dominării celui slab de către

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cel puternic, povestind *a contrario* cunoscutul apolog al privighetorii pradă a uliului (200—210). Această folosire se dezvoltă şi se întăreşte în acea « cultură de masă », propagată prin teatru şi prin practica lecturilor publice, cum poate, în anumite limite, să fie considerată cea din Atena în secolul V î.e.n.

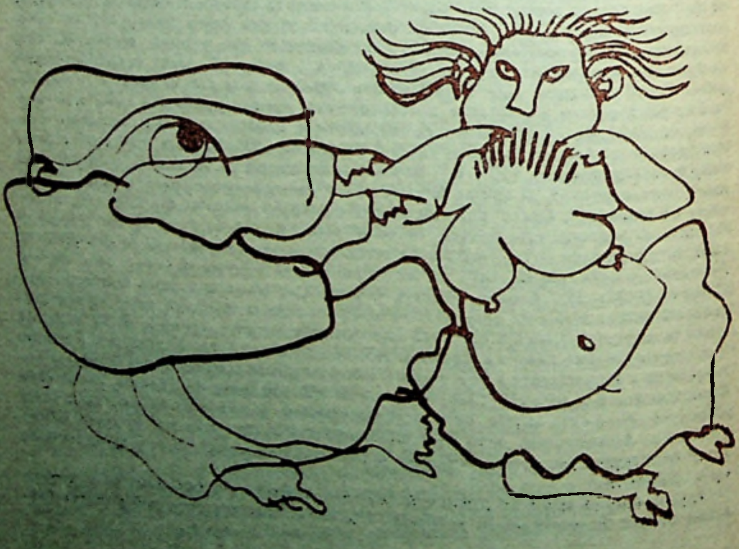
Cînd Herodot vrea să scoată în evidenţă nesăbuirea politică a ionienilor şi eolienilor, care au crezut că-şi pot menţine libertatea de acţiune chiar în faţa puterii uriaşe a lui Cirus, face să fie batjocoriţi şi demonstrează eroarea lor prin povestirea, de către Cirus însuşi, a fabulei *Flautistul şi Peştii* (I, 140; intrată apoi în colecţii: P11): peştii resping invitaţia ce le-a fost făcută de a juca după muzica flautului, sînt atunci pescuiţi de flautist şi « joacă » contorsionîndu-se pe plajă; sensul este că invitaţia unuia mai puternic echivalează cu o poruncă. Alte istorii ale lui Herodot sînt axate pe schema răsturnării; de pildă, anecdota lui Periandru, Trasibul şi decapitarea celor mai înalte spice (V, 92), sau povestirea căţeilor care, uniţi, răpun puiul de leu (III, 32): aici se întîmplă ca cel mai puternic să fie distrus, şi tocmai din cauza superiorităţii sale. De la Eschil, care mai este pus în scenă chiar şi în ultima parte a secolului, ne-a fost păstrată folosirea a cel puţin două fabule esopice. În *Agamemnon* (722 urm.), Corul povesteşte despre omul care şi-a crescut în casă un pui de leu; graţioasă cînd e mică, fiara se dovedeşte, cînd ajunge mare, drept ceea ce e: un « sacerdot de nenorociri ». Binefacerii i se răspunde prin vătămare, amiciţia se transformă în ostilitate, raportul de asistenţă se converteşte în luptă; omul a făcut binele pentru a vedea cum îi este distrusă casa, iar vina e numai a lui, pentru că el şi-a făcut răul cu propriile sale mîini. Contextul fabulei este tema responsabilităţii etico-religioase a Atrizilor pentru răul care se abate asupra casei lor. Fragmentul 139 Nauck (din *Mirmidoni)* conţine fabula vulturului străpuns de săgeata echipată cu propriile lui pene (fabula intră în colecţii: P 276). Atributele păsării sînt deci în acelaşi timp pozitive (îi permit să zboare) şi negative (echipează instrumentul morţii sale). Bivalenţa determină, şi aici, tema distrugerii ca autodistrugere. Nu cunoaştem contextul: dar dacă este aici o temă eschileană este desigur cea a autodistrugerii pe care omul şi-o provoacă, tema responsabilităţii etice. Eschil utilizează cele două fabule menţionate mai sus în funcţie « vehiculară », adică pentru a transmite un concept deja format publicului celui mai larg. Şi el, de altfel, dovedeşte puternice afinităţi cu « maniera esopică »: cunoaşte probabil fabula lui Arhiloh *Vulpea şi Vulturul* (fragm. 86—87—88 B) şi îi acceptă morala religioasă (*Agamemnon*, 115 urm); în plus are în comun cu fabulistica o importantă modalitate expresivă, şi anume folosirea unor termeni umani pentru acţiuni efectuate de animale [26]. Efectul puternic asupra publicului, rezultat din folosirea fabulei de către dramaturg, este dovedit de ecoul trezit de fabula *Puiul de leu crescut în casă*, la distanţă de circa jumătate de secol, într-o maximă apărută în *Broaştele* lui Aristofan: nu trebuie să creşti un leu în *polis*, dacă nu vrei să înduri felul de a fi al fiarei (1432—35). Această alegorie deosebită, traducere a unei concepţii mai generale despre bivalenţa unei valori, a fost prin urmare înţeleasă, reţinută şi transmisă; invenţia fabulistică a dat viaţă unei formule curente, capabile să fie utilizată în contexte diferite pentru a îngemăna semnificaţii afine. Această capacitate a fabulei esopice de a fi purtătoare a unei alegorii etico-religioase justifică aluzia la povestirea *Broasca ţestoasă şi Iepurele* (P226) în versurile 329—30 B ale lui Teognis, autor care se bucură, după cum se ştie, de o largă popularitate în cercurile aristocratice atice în V î.e.n. Aici iepurele, prea sigur de victorie, sfîrşeşte prin a-şi provoca înfrîngerea în alergare din partea celei mai lente fiinţe care există. Nici o superioritate nu e definitivă.

Fabula esopică ştie prin urmare să exprime, la Atena, în mod metaforic, semnificaţii ce pot fi retraduse în propoziţii abstracte, care vor reda ambiguitatea rea-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

lului. Procedeul analogic prin intermediul imaginii, care se dezvoltă de la Homer pînă la Tucidide, şi care se formulează în verbul εἰκάζειν [27], introduce astfel folosirea fabulei de către sofişti. Antifon povesteşte istoria *Avarul care-şi îngroapă comoara* (fragm. 54D; corespunde cu P225, transmisă în colecţii), ca să ajungă să şi-o vadă furată şi să primească de la un prieten sfatul de a pune în groapă o piatră: va putea oricînd crede că aceea este comoara, avînd în vedere întrebuinţarea pe care i-o dădea ! Aici tezaurizarea însăşi este cea care goleşte de sens bogăţia, demonstrînd completa ambiguitate a unei valori urmărite ca scop în sine. Lui Antistene îi este atribuită de către Aristotel (*Politica*, III, 13.2, 1284a) fabula *Leii şi iepurii:* leii resping oferta de a încheia un tratat de pace, prezentată de iepuri, declarînd: « cuvintele voastre n-au unghii şi dinţi ». Aici antinomiile se pot multiplica; nu ajunge să vrei pacea pentru a o obţine, dacă tratezi cu unul mai puternic; şi a voi să-ţi atribui, simulînd forţa, un *status* care nu corespunde propriilor capacităţi, « a îmbrăca pielea leului », cum Platon îl va pune pe Socrate să spună, înseamnă a te expune batjocurii celor pe care voiai să-i impresionezi prin propria exhibiţie.

Lăsăm la o parte chestiunea dacă analogia reprezintă o formă anume de inducţie logică, fie chiar primitivă sau asistematică [28]; lăsăm la o parte funcţia estetică şi utilizarea polemică sau utilitaristă a fabulei în viaţa cotidiană ateniană. Exemplele prezentate confirmă importanţa fabulei, alături de « parabola socratică », şi de întreaga clasă a paradigmelor, ca structură semantică pentru cea mai amplă răspîndire de idei, recte: de propoziţii generale care urmăresc să inoveze una sau alta din reprezentările date ale realităţii, în atmosfera culturală a democraţiei atice.



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Acest lucru este cu atît mai adevărat cu cît fabula circulă oral; capacitatea ei de răspîndire depinde exclusiv de « priza » narațiunii ca atare asupra publicului.

Aristotel, încă în secolul IV î.e.n., recunoaște valoarea fabulelor esopice în discursul adresat unui public cît mai vast posibil, cel care, chiar dacă este cel mai puțin cult, participă la adunările cetățenești (*Retorica*, II, 1394a) și e suveran în stat. Exemplele de folosire concretă a fabulei se referă la cazuri de maximă importanță pentru viața din *polis* [29]: Esop relatează samienilor istoria *Vulpea și Ariciul* pentru a-i face să revină asupra condamnării la moarte a unei căpetenii de facțiune, Stesihoros povestește imerienilor fabula *Calul și Cerbul* pentru a-i întoarce de la gîndul de a-și înscăuna un tiran. Cînd Aristofan, în fața unui public în care se aflau probabil Socrate și Platon tînăr, vrea să indice « cel mai mic numitor comun cultural » al Atenei postpericleene, el plăsmuiește una din frazele sale burlești ,care de altfel spun adevărul mai mult decît atîtea « serioase » discursuri sofistice: « ești ignorant și cu mintea adormită: cu Esop n-ai niciodată a face » [30]. Aristofan ne indică astfel extraordinara capacitate de răspîndire și de « stimul cultural » pe care putea să o aibă fabula esopică în Atena lui. În aceeași Atenă, Socrate încearcă să transmită « ideile » sale, sau, mai bine spus, să trezească spiritul critic, la toți, arătîndu-se neîmpăcat cu diferențele de educație: « și vorbea foarte mult și îl asculta cine voia » [31]. Platon îi atribuie o extraordinară capacitate de a expune argumentările cele mai dificile în modul cel mai clar (*Phaidon*, 102a). Tocmai nevoia, în parte asemănătoare, de a se adresa celui mai vast cerc de ascultători îi determină pe socratici să folosească parabola ca manieră de exprimare, manieră deja utilizată de Socrate în persoană. Și alături de parabolă, cum ne așteptăm din nou după ce l-am auzit pe Aristofan, fabula esopică. Aceea, a cîinilor ciobănești « contestați » de oi, pe

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

care Socrate ar fi povestit-o prietenului Aristarh, sugerîndu-i-o ca mijloc de a le îmbuna pe femeile din casă (Xenofon, *loc. cit*); aceea pe care ar fi compus-o aducîndu-l pe scenă pe εὑρετής Esop, potrivit unei tradiții mai tîrzii (Diogene Laertius, II, 5.42); acelea a căror desfășurare ar fi păstrat-o atît de bine în memorie încît a fost în măsură să se apuce să le versifice în închisoare, după ce a compus un imn către Apolo (*Phaidon*, 60d și 61b); și, în fine, aceea deja citată despre « Plăcere și Durere », pe care Platon i-o atribuie [32]. O mai bună dovadă a răspîndirii în formă orală a fabulei esopice în Atena din a doua jumătate a secolului V î.e.n. ar fi greu de indicat: în unicul moment din viața sa pe care Socrate considera că se cuvine să-l dedice producției literare, alegerea sa este lăsată să cadă asupra acelui tip de text care putea mai ușor să-i vină în minte; nu numai pentru că are largă circulație în toate cercurile, dar și pentru că, axat cum este pe redarea antinomiei realului, corespunde intereselor mentale profunde ale lui Socrate însuși.

Structura fabulei esopice se leagă astfel, încă o dată, de funcția răspînditorului de ironie, a promotorului de idei în Atena din a doua jumătate a secolului V î.e.n. Această structură știe să-l angajeze pe ascultător și să-l oblige, ca pe cel ironizat de Socrate, să ia cunoștință de mesajul transmis: ironia socratică, s-a spus, își găsește cea mai bună expresie alegorică tocmai în faptul de a fi protagonist hibrid al fabulei esopice în *Phaidon* 33; iar ea își găsește desăvîrșirea, ca metodă de cercetare a adevărului, în dialectica platonică [34].

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Socrate nu a lăsat nimic scris; nici Esop. Şi unuia şi celuilalt îi este atribuit un important *corpus* de « ziceri » sau « scrieri ». Amîndoi, ca realitate sau ca mit au fost într-adevăr exponenţi ai unui moment istoric unic în Grecia antică, petrecut la Atena în perioada culminantă a democraţiei: cel al unei culturi difuzate oral, în care gîndul a fost plăsmuit, transmis şi recepţionat prin cuvîntul rostit în public, cu voce tare, într-un limbaj care năzuieşte încă spre universal fără alt obstacol în circulaţia sa decît diferenţele de capacitate intelectuală dintre indivizi. Şi aceasta, fără îndoială, este o imagine-limită, un « mit »; rămîne faptul că tocmai această capacitate creatoare directă a « gîndirii orale » este preluată de Platon în dialogurile sale; în măsura în care acest lucru poate fi compatibil cu necesitatea acelei scrieri care, în cazul cel mai bun, poate fi pură imagine a discursului adevărat (*Phaidros*, 276a; 278a). Această capacitate creatoare directă generează la Atena, printre formele de discurs menite să exprime realul, folosirea alegoriilor în redarea caracterului contradictoriu al existenţei. Astfel fabulele esopice, după ce au susţinut efortul de comunicare universală la Socrate, nu sînt superflue nici în cercetarea realităţii autentice la Platon.

În româneşte de ANI VIRGIL

---

[1] A. Meillet, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, Paris 1965 , p. 241.
[2] A. Hausrath, *Fabel*, RE, VI, 1908, pp. 1704 şi urm., *passim*; E. Chambry, *Notice sur Eospe*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

et *les fables ésopiques*, în Esope, *Fables*, Paris 1967 (=1927), p. XVIII şi XXVIII–XXX; S. Trenkner *The Greek Novella in the Classical Period*, Cambridge 1958, pp. 6–17; M. Nøjgaard, *La Fable antique*, I, Copenhaga 1964, pp. 462–479.

[3] S. Josifović, *Aisopos*, RE, Supl. XIV, 1974, c. 18.

[4] O exemplificare a acestor posibile derivări de fabule esopice anonime, din teme prezente în scriitori din epoca clasică, la F. Rodriguez Adrados, *Historia de la fabula greco-latina* (I): *Introducción y de los origenes a la edad helenística*, Madrid 1979, pp. 417–420.

[5] a) Fabulele sînt indicate aici după ediţia lui B. E. Perry, *Aesopica*, Urbana (Illinois) 1952. b) Replica finală din P155 sună: ἐὰν οὖν σὺ ἀπολογιῶν εὐπορῇς, ἐγώ σε οὐ κατέδομαι c) De fiecare dată cînd se va spune aici că Platon « face aluzie la fabula X », se va înţelege că el a făcut aluzie la conţinutul acelei naraţiuni, binenţeles în forma în care putea fi cunoscut în vremea sa. Elaborarea unei anumite fabule care ne-a parvenit (personaje, acţiune, sens global) poate data chiar din secolul VII î.e.n.: dar redactările cunoscute ale unei fabule, în forma lor actuală, nu datează mai devreme de secolul I e.n. (epoca « Papirusului Rylands »).

[6] Cfr., pentru această caracterizare a vulpii, ca fiinţă capabilă să-l înfrîngă pe adversar chiar cu armele lui, « răsturnînd » situaţia iniţială, M. Detienne — J.P. Vernant, *La « métis » du Renard et du Poulpe*, « REG », 82 (1969), pp. 291–317; C. García Cual, *El prestigio del Zorro*, « Emerita», 38 (1970), pp. 417–31 (cu o analiză specială a literaturii fabulistice).

[7] Cfr. grupurile de fabule strînse de W. Wienert, *Die Typen der Griechisch-Römischen Fabel*, Helsinki 1925, în « tipul semnificant » (« Sinntyp ») « *Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein* » (99–100).

[8] Cfr Wienert, *loc. cit.*, şi « tipurile semnificante » ale maximelor: « Cine se înalţă va fi umilit » 91–94; « mai binele e duşmanul binelui » (105–6); « graba strică treaba » (107–10); « buturuga mică răstoarnă carul mare » (112–13); « cine este mic se descurcă mai bine decît cine este mare » (113–14); « cine şi-o face cu mîna lui să se plîngă pe el însuşi » (117); « cînd doi se ceartă, al treilea cîştigă » (119–20); « ceea ce foloseşte unuia dăunează altuia » (121); « aparenţele înşeală » (123–4); etc.

[9] Şi, după ştiinţa noastră, nici în studiile moderne despre fabulă. Tipologia lui Wienert implică adesea structura răsturnării, cum s-a arătat în nota precedentă, însă nu o recunoaşte în mod explicit. Definiţia fabulei furnizată de Wienert însuşi (*op.cit.*, p. 8), repetă conceptul alegoriei persuasive. B. E. Perry, *Fable*, « Studium Generale », 12 (1959), după ce a relevat pe bună dreptate extrema varietate de forme şi conţinuturi pe care o pot îmbrăca fabulele, asimilează fabula, în forma sa elementară, cu proverbul, ca enunţ general şi sentenţios. Nøjgaard, *op. cit.*, ajunge la o definiţie *structurală* a fabulei ca « *récit fictif de personages méconiquement allégoriques avec une action morale à évaluation* », care reprezintă într-adevăr un instrument analitic, dar este şi foarte restrictivă. Ceea ce s-a afirmat în text cu privire la structura răsturnării coincide în parte cu o observaţie a lui K. Doderer, *Fabeln-Formen, Figuren, Lehren*, Zürich-Freiburg i.B. 1970, p. 82: „*Die Pointe der Fabel besteht darin, dass das zunächst vermutete Ueberlegenheitsverhältnis sich umkehrt*".

[10] Ὡς ἄτοπον ... ἔοικέ τι εἶναι τοῦτο ὃ Καλοῦσιν οἱ ἄνθρωποι ἡδύ. ὡς θαυμαοίως πέφυκε πρὸς τὸ δοκοῦν ἐναντίον εἶναι, τὸ λυπηρόν.

[11] τὸ ἅμα μὲν αὐτὼ μὴ θέλειν παραγίγνεσθαι τῷ ἀνθρώπῳ, ἐὰν δέ τις διώκῃ τὸ ἕτερον καὶ λαμβάνῃ, σχεδόν τι φναγχάζεσθαι ἀεὶ λαμβάνειν καὶ τὸ ἕτερον κτλ.

[12] εἰ ἐνενόησεν αὐτὰ Αἴσωπος, μῦθον ἂν συνθεῖναι

[13] Cu privire la etiologie în fabulele esopice, cfr. în special G. Thiele, *Die vorliterarische Fabel der Griechen*, « Neue Jahrb. », XI (1908), pp. 380, 389 şi urm.; Nøjgaard, pp. 102–3. Tot etiologică este, după cum se ştie, funcţia « miturilor » plăsmuite de Platon.

[14] Astfel; interpretează mărturia din *Phaidon* B. E. Perry, *Demetrius of Phaleron and the Aesopic Fable*, TAPhA, XCIII (1962), 301. Se va observa că Chambry, *op. cit.*, p. XLV, apropie acest deosebit pasaj platonician de fabula P13, care exprimă şi ea necesitatea apariţiei dezamăgirii după bucurie

[15] Nøjgaard, *op. cit.*, p. 76 şi urm.

[16] Despre epimit, cfr. B. E. Perry, *The Origin of the Epimythium*, TAPhA, LXXI (1940), pp. 391 şi urm.; Nøjgaard, pp. 376–79, 497–509, 519–521; Rodriguez Adrados, pp. 473–76.

[17] O listă în Chambry, XXXVI. Perry include fireşte cele trei pasaje platoniciene în *Aesopica* sa.

[18] În legătură cu folosirea fabulei esopice de către cinci cfr. F. Rodriguez Adrados, *Prolegómenos al estudio de la fábula en epoca helenística*, « Emerita », 46 (1978), p. I şi urm.

[19] Cfr. G. Cambiano, *Platone e le tecniche*, Torino 1971, pp. 152–53.

[20] G. E. R. Lloyd, *Polarity and Analogy*, Cambridge 1966, 401. Cfr. p. 402: „*In general, analogies are used as an effective technique of persuasion ..., although it is true that Plato sometimes allows Socrates to claim to have demonstrated his conclusions by this means*".

[21] Lloyd, *op. cit.*, p. 402, nota l.

[22] Cambiano, *op. cit.*, p. 151.

[23] Aceasta este recunoscută ca funcţie culturală originară a fabulei de către A. La Penna, *Letteratura esopica e letteratura assiro-babilonese*, « Riv. Fil. Istr. Class. », 92 (1964), p. 36.

[24] Aristotel, numai în *Retorica* (II, 20), citează pe larg două exemple de λόγοι:
a) Fabula pe care Esop ar fi povestit-o locuitorilor din Samos. Ariciul propune vulpii să o cureţe de purici; vulpea refuză, explicînd că alţi purici, şi mai înfometaţi, vor lua locul celor sătui, extirpaţi. Răsturnarea operează aici în motivul daunei aparente, care este în realitate un (relativ) avantaj. « Răul» este, cu alte cuvinte, la fel de ambiguu ca « binele ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

b) Fabula pe care Stesihoros ar fi povestit-o locuitorilor din Imera. Calul se aliază cu omul lăsîndu-se încălecat, numai pentru a izgoni cerbul de pe pășune; dar omul, după ce l-a izgonit pe cerb, nu mai descalecă. Alianța om-cal este prezentată aici drept valoare considerată pozitivă (de către cal, subiect al acțiunii), în realitate negativă și generatoare de răsturnare păguboasă.

În legătură cu variantele acestela din urmă, care este o etiologie extrem de răspîndită, cfr.. M. Nøjgaard, *Le cerf, le cheval et l'homme*, « Classica et Medioevalia », XXIV (1963), pp. 1—19.

[25] Cfr. apelativul creat de Pliniu cel Bătrîn pentru Esop: *Fabellarum philosophus* (*N.H.*, XXVI 82).

[26] M. Davies, *Aeschylus and the Fable*, « Hermes », (1981), pp. 248—51.

[27] A. Rivier, *Un emploi archaïque de l'analogie chez Héraclite et Thucydide*, Lausanne 1952, pp. 51—61

[28] Cfr. în această privință W. K. Guthrie, *Socrates*, Cambridge 1979 (= *A History of Greek Philosophy*, III, 2, Cambridge 1969), pp. 108—110; Lloyd, *op. cit.*, în special p. 405.

[29] În contrast chiar cu preceptistica sa, care conferă exemplului istoric prioritate asupra argumentului analogic în deliberări (1394 a).

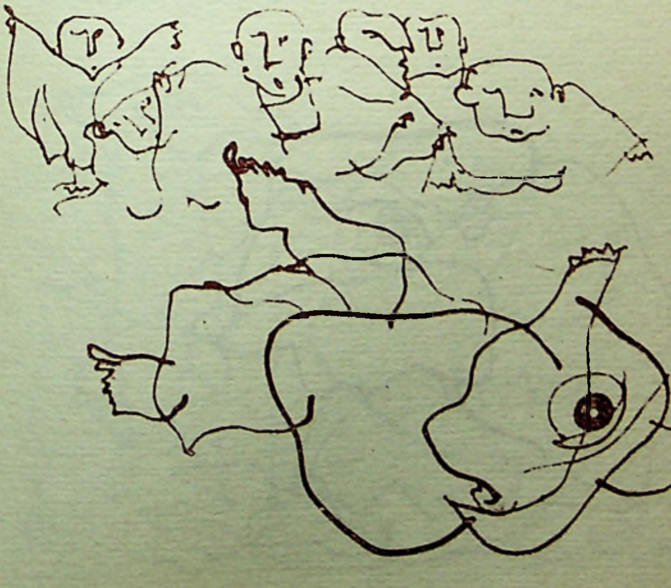
[30] *Păsările*, 471: ἀμαθὴς γὰρ ἔφυς κοὐ πολυπράγμων, οὐδ' Αἴσωπον πεπάτηκας

[31] Xenofon, *Amintiri*, I, 1.1.: καὶ ἔλεγε μὲν ὡς τὸ πολύ, τοις δὲ βουλομένοις ἐξῆν ἀκουειν Cfr. Platon, *Apologia lui Socrate*, 30a.

[32] Dacă aceste ultime trei mărturisi corespund unor fapte realmente petrecute nu prezintă importanță în sine (sceptic Perry, *The Origin of the Epimythium*, p. 392, nota 3): este clar căafinitatea dintre fabula esopică și modul de exprimare prin analogie prezent în Socrate-Platon e la obîrșia tradiției.

[33] V. Jankélévitch, *L'ironie*, Paris 1964, pp. 132—33.

[34] R. Schaerer, *Le mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique*, în « Revue de Métaphysique et de Morale », 48 (1941), p. 202—3.



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GETA BRĂTESCU

De ce mereu Esop?

Mă întrebi — mă întreb — de ce mereu Esop. Apropierea de el s-a făcut de mult, prin fabule; încercasem o ilustrare a lor în maniera picturii populare pe sticlă — mă aflam la Bran, cu modelele stilistice în jur; am propus lucrarea Editurii Tineretului, dar n-a mers. Emanciparea față de text s-a produs într-o imagine sintetică, unde apare chiar Esop: el face asupră-și semnul tăcerii pentru a lăsa animalele din jur să execute, fiecare, rolul său. Apoi Esop a rămas singur — fiindcă tot mai plin — înglobînd în propria-i ființă lumea.

S-a instalat ca un semn al hibridității, un organism compozit și, în sensul gustului filistin, urît; foarte mobil și expresiv, o prezență; el este Mediterana, sîmburele în jurul căruia se amestecă substanțele mereu vii ale Asiei, Africii și Europei. Privită de un ochi mitic, lumea este un enorm hibrid; este *extraordinară*. Tot așa, ochiul lumii percepe în mitologii un concurs al hibridităților. Pe aceste căi, valorile artistice sînt hibrizi, sînt măști peste chipul pe care-l oferă lumea diurnă, obrăzare ale căror compuși sosesc pe orizontală și pe verticală din spații și timpuri diferite. Astfel Esop este un semn al artei, al artificiului artistic; el polarizează

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

aspirațiile către extra-ordinar, visul. Îl regăsesc din cînd în cînd sub alte nume în opere recente sau foarte recente.

Esop instaurează comunicarea, mai mult, simbioza dintre ce este inform și ce este formalizat. Fizicul lui monstruos execută mișcările unei gîndiri lapidare.

> « Însă la trupul lui era grozav, mai grozav decît toate grozăviile și decît toți oamenii mai poznit. Întîi era grebănos și molecos . . . Era o minune mare să vază cineva un trup becisnic și de nimica, precum era acest poznit și pedepsit, și să facă niște lucruri mari ca acelea și prea minunate. »
>
> *(Esopia)*

Acum el și-a pierdut chipul, așa cum îl desenasem în 1967; a devenit un ansamblu de noțiuni active, un climat. Însă mă bucur foarte mult că revista Secolul 20 reînvie în paginile ei acele desene.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

«un nomad al timpului»

Esop s-a strecurat în atelier; un salt, apoi altul, se rostogolește, înaintează, se poticnește, s-a îndreptat, aleargă, se oprește, se lățește, se tîrăște, se ridică, se subțiază, țopăie, se înalță, tremură, dispare — (Desen, parcurgerea corporală a spațiului.)

(. . .) În pielea lui Esop se strecoară uneori Călinescu. De aceea, pentru mine, Esop intră pînă la brîu în mare și umblă cu mîinile ridicate împotriva brizei. El vrea să bănuim că talpa nu atinge nisipul apropiat, că lopătează, în genunile mării.

ESOP: Mă aflu într-a patru sute cincizeci și cincea spiră; ea se arată mai redusă, mai lipsită de vigoare decît cele precedente; văd sfîrșitul apropiat al existenței mele terestre, ultima. Sînt un nomad al timpului.

Geta Brătescu, din volumul *Atelier continuu*, Ed. Cartea Românească, 1985

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CARNET

MILANO

ARTURO COLOMBO

Pe Dunăre vine „Ghepardul"

București — « Am terminat de tradus cîteva fragmente din *Pendulul lui Foucault*, cu precădere paginile de satiră la adresa editurilor, care urmează să fie publicate în *Secolul* 20, revistă ce a publicat deja un număr special la apariția *Numelui trandafirului*, cu un interviu al scriitorului ». Așa îmi spune Florian Potra, unul dintre intelectualii români grupați în jurul publicației considerate a fi cea mai autentică voce a culturii acestei țări a Europei orientale, legată de Italia.

« Revistă de sinteză » se autodefinește *Secolul* 20, pentru că fiecare număr (cu un tiraj în jur de 10 mii de exemplare epuizat în cîteva zile) este alcătuit sub semnul interdisciplinarității — « de la literatură la artele vizuale, la antropologie », precizează Dan Hăulică, conducătorul ei din 1963 încoace —, dar și pentru că a determinat colaborarea unor semnături de prestigiu din Occident, începînd cu italienii: Luzi, Strada, Galasso . . .

« Pregătim un „omagiu postum" lui Italo Calvino, bine cunoscut în România », îmi explică Dan Hăulică, precizînd că, alături de eseuri critice, numărul va cuprinde și o antologie a textelor sale. Același lucru îl vom face pentru Montale, care, încă în viață fiind, a fost unul dintre „ai noștri", îngăduindu-ne să publicăm chiar și unele scrieri inedite. Un alt număr al *Secolului* 20 va marca bicentenarul operei lui Mozart, cu o privire panoramatică asupra lui Don Juan în diferitele literaturi ».

Autorii italieni contemporani sînt traduși aproape toți, de la Bassani la Moravia, de la Silone la Morante, de la Alvaro la Bacchelli, de la *Ghepardul* lui Tomasi di Lampedusa la Buzzati, cu *Deșertul tătarilor* (cele două titluri sînt date în românește — n.n.). Dar și poezia italiană are destui *aficionados*, mai ales datorită Etei Boeriu, dispărută acum cîțiva ani și socotită pînă acum cea mai bună traducătoare, de la *Cînturile* lui Leopardi la *Rimele* lui Michelangelo. Iar în prezent versurile lui Pasolini, ale lui Luzi sau Sereni circulă împreună cu numele, devenite clasice, ale lui Saba și Montale, Ungaretti și Quasimodo. Fără a-i uita pe autorii de teatru, și nu e vorba doar de Goldoni sau Pirandello, ci și de marele Eduardo sau chiar de Dario Fo.

Poate că un loc oarecum aparte, printre autorii « cei mai iubiți și mai citiți — îmi spune Ștefan Delureanu, un alt cunoscător al culturii italiene — îl ocupă, încă, Pavese, în timp ce de un renume în creștere se bucură Parise, din opera căruia Alexandru Balaci — ani de zile profesor docent de italiană la Universitatea din Bucu-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Sul Danubio corre il «Ghepardul»

di ARTURO COLOMBO

Bucarest — «Sto finendo di tradurre una scelta del "Pendolo di Foucault", soprattutto le pagine di satira dell'editoria, da pubblicare sulla nostra rivista "Secolul 20", che a Umberto Eco ha già dedicato [illegible] un numero speciale, quando uscì "Il nome della rosa", con una sua intervista». Così mi dice Florian Potra, uno degli intellettuali romeni riuniti intorno a quella che è considerata la più autentica voce della cultura di questo Paese dell'Europa orientale, legato all'Italia.

«Rivista di sintesi» si autodefinisce «Secolul 20», perché ogni numero (che tira almeno 10 mila copie, e si esaurisce nel giro di pochi giorni) è composto all'insegna dell'interdisciplinarietà — «dalla letteratura alle arti visive, all'antropologia», precisa Dan Hăulică, che ne è il diretto[illegible] mi spiega Dan Hăulică, chiarendomi che insieme a saggi critici, conterrà anche una antologia dei suoi testi. «Lo stesso stiamo facendo per Montale, che da vivo è stato uno dei "nostri" e ci ha permesso di pubblicare persino dei suoi inediti. E un altro numero riguarderà il prossimo bicentenario di Mozart, con una panoramica sul Don Giovanni nelle varie letterature».

Gli autori italiani contemporanei sono tradotti quasi tutti, da Bassani a Moravia, da Silone alla Morante, da Alvaro a Bacchelli, dal «*Ghepardul*» di Tomasi di Lampedusa a Buzzati, col suo «*Deșertul tătarilor*». Ma anche la poesia italiana ha parecchi *aficionados*, specie per merito di Eta Boeriu, scomparsa alcuni anni fa e considerata tuttora la più brava traduttrice, dai «*Canti*» di Leopardi alle «*Rime*» di Michelangelo. E [illegible] a sé, fra gli autori «più amati e più letti» — mi dice Ștefan Delureanu, un altro degli esperti di cose italiane — lo occupa ancora Pavese, mentre una rinomanza crescente acquista Parise, di cui Alexandru Balaci, per anni docente d'italiano all'università di Bucarest, ha tradotto il «*Crematorio di Vienna*» (ma anche il capolavoro manzoniano, tiene a precisare, e il commento alla «*Commedia*» dantesca).

«*Numele trandafirului*», come suona tradotto in romeno «*Il nome della rosa*» di Eco, si è esaurito nel giro di pochi giorni, appena è apparso, nella primavera dell'85. E adesso, molti sperano che Eco ritorni qui a parlare, all'università o all'Istituto italiano di cultura, quando usciranno le sue pagine del «*Pendolo*» su «*Secolul 20*». Così come altri attendono che torni Claudio Magris, [illegible] di questa intelligentsija, decisa a mantenere un ponte ideale con l'Occidente, anche a costo di dover polemizzare con certi personaggi dell'apparato e del potere dominante. «Sintesi, per noi significa questo: scegliere il meglio dappertutto, e metterlo a confronto, senza pretese di superiorità, ma senza neppure opposte tendenze all'ostracismo», chiarisce Dan Hăulică, con quell'«*esprit de finesse*» che da anni ne fa un intellettuale di punta (anche come critico d'arte) ben noto in Occidente, da Parigi a New York.

Forse, per cogliere appieno la fisionomia di questi intellettuali, che la cultura italiana vogliono gustare anche nelle sue radici storiche, vale l'esempio di Florian Potra: nell'83 ha tradotto un'antologia di oltre seicento pagine degli scritti di Gramsci. Adesso è impegnato in un'impresa [illegible]

rești — a tradus *Crematoriul din Viena* (dar și capodopera manzoniană, ține să precizeze interlocutorul meu, după cum a semnat și comentariul la *Commedia* dantescă) ».

Numele trandafirului, cum sună în românește *Il nome della rosa* al lui Eco, s-a epuizat în puține zile, imediat după ce a apărut, în primăvara lui '85. Iar acum, mulți sunt cei care speră ca Eco să se întoarcă la București pentru a vorbi la Universitate sau la Institutul Italian de cultură, atunci cînd vor ieși paginile sale din *Pendulul* în *Secolul* 20. După cum alții așteaptă reîntoarcerea lui Claudio Magris, apreciat pentru stilul său de eseist și de scriitor.

Ascultîndu-i pe Hăulică și grupul care lucrează la sediul din Casa Scriitorilor, nu poți spune că te afli într-o țară îndepărtată din Europa de Est, încărcată de probleme. Voința de a înțelege și de a se face înțeleasă e un fel de constantă, care însuflețește dialogul cultural al acestei *intelighentia*, hotărîtă să păstreze o punte ideală cu Occidentul, chiar și cu prețul de a polemiza cu anumite personaje ale aparatului și puterii. « Pentru noi, sinteza înseamnă a alege tot ce e mai bun pretutindeni și a-l propune ca termen de confruntare, fără pretenții de superioritate, dar nici de opuse tendințe de ostracizare », deslușește Dan Hăulică, cu acel *esprit de finesse* care de mulți ani face din el un intelectual de vîrf — și în calitate de critic de artă — binecunoscut în Occident, de la Paris la New York.

Poate că, pentru a sesiza mai din plin fizionomia acestor intelectuali, care vor să guste cultura italiană la rădăcinile ei istorice, e suficient exemplul lui Florian Potra: în '83 a tradus o antologie de peste cinci sute de pagini din scrierile lui Gramsci. Acum e angajat într-o întreprindere și mai importantă: pregătește de-a dreptul trei volume de pagini gramsciene. În același timp, însă, împreună cu Ștefan Aug. Doinaș, trece prin încercarea de a reda în românește versurile lui *Orlando furioso*. De la Ferrara, cu Angelica, Rinaldo, Hipogriful și Aquilante, Ariosto va poposi pe țărmurile Danubiului !

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MOSCOVA

ILYA EHRENBURG: o restituție

ALEXANDRU STARK

Și totuși, istoria . . .

În titlul cărții lui Ilya Ehrenburg, *Oameni, ani, viață*, simți un crescendo ce se ridică impetuos pînă la acel esențial major, inexistent în titlu, prezent însă în toată scrierea și mai ales în imaginea generală lăsată de ea: istoria.

Afirmația aceasta vine în contradicție cu precizarea făcută în prefața primei ediții a memoriilor: « Cartea mea, *Oameni, ani, viață*, a iscat multe discuții și observații critice. În legătură cu asta vreau să subliniez încă o dată că această carte reprezintă o povestire despre viața mea, despre căutările, rătăcirile și descoperirile unui om. Ea este, bineînțeles, extrem de subiectivă și nu pretind în nici un fel că înfățișez istoria epocii sau măcar istoria unui cerc restrîns al intelectualității sovietice ... Această carte nu e un letopiseț, ci, mai curînd, o spovedanie ».

Drumurile și șansele, pentru care rămîn recunoscător vieții ce mi le-a dat, și celor care au lăsat-o să mi le dea (unii cu indiferență, alții cu infinită generozitate), mi-au creat posibilitatea multor întîlniri cu oameni care și-au imprimat numele — dar mai ales spiritul — pe firmamentul secolului XX. Printre ei s-a aflat, stea puternic pulsînd, Ilya Ehrenburg. Și dacă nu am îndrăznit niciodată pînă acum să relatez despre acele întîlniri ori să reproduc răspunsurile sale la multele și multele întrebări pe care i le-am pus (și cîte au rămas nepuse !), asta s-a datorat unui sentiment pe care l-am socotit și continui să-l socotesc îndreptățit: exact în perioada în care s-au petrecut neuitatele dialoguri (firește, partea mea în aceste discuții fiind redusă la minimum), Ehrenburg lucra intens la redactarea cărții sale de amintiri ale cărei prime părți apăruseră deja.

Mi-era foarte limpede că relatarea mea, indirectă, ar fi fost mult inferioară tuturor celor pe care cititorul le putea afla direct de la sursă.

Acum însă, pentru întregirea — într-un fel — a celor ce le știm despre concepțiile scriitorului, voi îndrăzni să retranscriu pentru prima oară răspunsul dat de Ilya Ehrenburg la o întrebare pusă într-o după amiază de iarnă moscovită.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

•

— Ilya Grigorevici, în anii '30, la Paris, îi mărturiseați unui prieten francez că vi-e teamă de istorie. Vi se părea, spuneați, că « maica noastră » își cere tot timpul dreptul de intrare în cărțile dumneavoastră. Înțeleg că ideea continuă să vă frămînte... De ce teamă și de unde provine ea?

— Cu mine, și cred că acesta este și cazul multor confrați, se petrece un lucru straniu (nu cu totul inexplicabil, însă foarte greu de explicat) în momentul în care mă aplec asupra unui subiect din viața contemporană. Or, eu despre altceva nu știu să scriu și atunci senzația devine obsedantă.

La ce mă refer? Iată la ce: vrei-nu vrei, istoria se strecoară în paginile tale. Nu totdeauna ești conștient că ceea ce s-a strecurat printre cuvinte, paragrafe și mai ales printre idei se numește istorie; și atunci declari pe moment sau că « orice asemănare cu fapte și întîmplări din realitate este pur întîmplătoare » (ceea ce în majoritatea covîrșitoare a cazurilor nu e adevărat decît poate din punct de vedere pur formal), sau previi — din instinct de apărare? de teama unor interpretări greșite a faptelor asupra cărora s-ar putea să nu ai o viziune de ansamblu?, nu știu! — previi, deci, că totul este privit din unghi pur subiectiv. Ei bine, oricît ai declara și ai preveni, de ce-ți este dat nu poți scăpa!

M-am convins de asta și dintr-o scrisoare pe care mi-a trimis-o un cititor acum cîțiva ani, cred că prin 1950. « Descoperise » (expresia îi aparține) cartea mea *Hrăpărețul*. Am scris-o în 1924, s-a publicat mai întîi în Franța în 1925, la Moscova a apărut, dacă nu mă-nșel în 1927, da, în 1927, și va fi retipărită abia peste cîtva timp (discuția avea loc în 1962, volumul al doilea al operelor complete care includea *Hrăpărețul* va apărea în 1964, n.n.)

Ce am înțeles din scrisoarea aceea? Pur și simplu că de istorie nu poți « fugi ». Din totdeauna m-am socotit un scriitor în ale cărui cărți se manifestă foarte puternic filonul publicistic. Ca să fiu mai precis, accept termenul care a început recent să circule prin lume: literatură-document. Din acest punct de vedere, da, *Hrăpărețul*, *Si a fost ziua a doua*, *Căderea Parisului*, *Al nouălea val* ca și, probabil, celelalte cărți ale mele, inclusiv satirele, sînt (nici n-aș putea concepe să nu fie) legate de epoca lor. Nu te poți ascunde de timpul tău. Poți să nu-l oglindești cu destul talent, poți să greșești în unele privințe, dar dintotdeauna arta a depus mărturie, chiar dacă unii artiști nu au vrut (sau nu au putut) să recunoască asta.

Să nu uit ceva: am spus că eu nu știu să scriu decît despre viața contemporană. Asta o înțeleg în litera și spiritul ce emană de la scriitorul a cărui operă o am poate cel mai mult la suflet: Cehov. Anton Pavlovici nu a scris *decît* despre contemporanii săi și despre contemporaneitate. Dar cum a scris!...

Nici un moment, n-aș vrea să înțelegeți din ce v-am spus că scriitorii care se apleacă asupra unui subiect din trecutul îndepărtat nu ar avea dreptul să o facă. Doamne ferește, foarte departe de mine gîndul! Dar să știți că prin forța artei lor un Feuchtwanger, un Pușkin, Tolstoi, Stendhal sau Camus (ca să fiu foarte eclectic), chiar dacă au avut intenția — asta însă nu o putem ști! — să evite problemele contemporane, au fost foarte contemporani, și, manevrînd personaje din vremuri uneori uitate, au oglindit în oglinzi cîteodată convexe, alteori concave — tot istorie contemporană.

Veți spune (probabil nu mi-o veți spune chiar acum în față, dar sînt convins că veți spune): Ehrenburg se contrazice atunci cînd susține că nu oglindește istoria epocii sale. Într-adevăr, istoric nu sînt și nu cred că voi fi astfel considerat. Iar contradicții nu există! Încercați să luați ca atare afirmația unui om în vîrstă care acum nu se mai teme aproape de nimic și nu-i cereți să vă argumenteze, chiar dacă nu v-a răspuns mulțumitor la întrebarea pusă. Cunosc acest gust al nemulțumirii pentru

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

că și eu sînt — poate în primul rînd, v-am mai spus-o — publicist, și pentru că prin asta am trecut și eu nu o dată; mult mai tîrziu am înțeles cît de frumoase și folositoare (neașteptat chiar de folositoare) sînt nemulțumirile.

Și totuși, Ilya Ehrenburg este un mare istoric. Al artei și literaturii, al războaielor și al revoluției, al devenirii personalității umane în furtunosul secol XX.

Cred că atunci, în clipele discuției, nu am sesizat cu atîta putere această trăsătură esențială a operei sale, cu toate că îi citisem aproape toate scrierile, atît literare cît și publicistice. Cițiva ani mai tîrziu m-am aplecat asupra traducerii romanului *Hrăpărețul** pe care îl socotesc una din culmile întregii opere literare ehrenburgiene. *Hrăpărețul* este un roman și totodată o frescă istorică de anvergură a revoluției din octombrie, o analiză a acelor ani furtunoși de decantări, de grele transformări, uneori dureroase, cu numeroase semnificații. Am citit studii de strictă specialitate mult mai puțin cuprinzătoare, mult mai puțin analitice și infinit mai puțin capabile să clarifice sensul și fondul acelor evenimente, care nu sînt altceva decît fondul și sensul *Hrăpărețului*.

Mi-amintesc că în timpul întîlnirilor cu Ehrenburg, indiferent că aveau loc într-un cerc restrîns sau se desfășurau în prezența unei asistențe mai numeroase, îl priveam probabil cu o fixitate jenantă. De ce? Pentru că eram incapabil să cred că acest om care respira multă bunătate și care era foarte înclinat să respecte părerile altora (chiar și atunci cînd nu le accepta) fusese socotit de Hitler drept un dușman personal și, împreună cu Stalin și Levitan (crainicul postului de radio Moscova, cel care citea comunicatele de război), trebuia împușcat în Piața Roșie chiar în ziua pătrunderii trupelor germane în capitala Rusiei. (Printr-o întîmplare din cele ce-ți rămîn întipărite pe viață, am avut neașteptatul prilej să văd textul ordinului expres dat de Hitler în acest sens. Ehrenburg se simțea jenat cînd interlocutorii aminteau despre documentul respectiv — acest act poate unic în publicistica militantă).

« Probabil că l-au iritat rău satirele — unele tipărite pe foile volante — ce se aruncau în spatele liniilor germane. Se pare că au avut ceva efect ».

Să-l faci pe Hitler, prin cuvinte mai ucigătoare uneori decît gloanțele, să tremure de enervare și să nu surprinzi în vocea sau în privirea omului care a reușit asta nici măcar un fir de orgoliu (vai, cît de acceptabil omenește) — iată o rară manifestare de forță!

Ce reprezintă, de fapt, rîndurile care urmează? Recent, la Moscova, sub îngrijirea Irinei Ehrenburg, fiica scriitorului, s-au publicat pagini inedite din a șaptea parte a cărții autobiografice *Oameni, ani, viață*. Din păcate, Ilya Ehrenburg n-a mai avut timpul să-și ducă pînă la capăt scrierea.

În așteptarea apariției în original a cărții a șaptea (chiar și neterminată) vă propun această selecție (declarat sentimentală) din autorul ale cărui memorii fac, totuși, istorie. Da, istorie subiectivă, dar să adăugăm înțelesului acestuia și opinia unui mare poet și animator literar sovietic, Alexandr Tvardovski, primul editor al memoriilor lui Ilya Ehrenburg:

« Nici unul din oamenii de litere din generația lui Ilya Grigorevici nu s-a încumetat să reflecte într-o asemenea cuprindere viața trăită în această epocă atît de complexă și experiența pe care i-a dat-o această viață. Ehrenburg însă a făcut-o! Cît despre reproșurile de subiectivism, să nu pretindem unui scriitor trecut prin atîtea să uite ceea ce vrea să-și amintească și să-și amintească ceea ce ar vrea să uite »

Oare s-ar putea spune mai bine?

---

* Apărut în 1973, în colecția « Romanul secolului XX » a Editurii Univers.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ILYA EHRENBURG

Oameni, ani, viaţă

Sînt din nou nevoit să recunosc în faţa cititorilor mei că am fost puţin cam uşuratic sau, dacă vreţi, nechibzuit: în 1959, cînd am început să aştern primele pagini ale amintirilor, am hotărît să opresc povestirea la momentul în care m-am aşezat să scriu Dezgheţul. Faptul era explicabil: perioada inaugurată de primăvara lui 1953 reprezenta un capitol de istorie încă neîncheiat şi nici nu puteam să prevăd atunci că soarta îmi va mai dărui cîţiva ani de viaţă. Nechibzuinţa se explica deci prin necunoaştere. În 1965 însă, adăugind cîte ceva în partea a şasea a memoriilor, mi-am dat seama că cei zece ani care trecuseră reprezentau de fapt partea a şaptea a cărţii mele. E adevărat, am încălcat destul de des cronologia, pentru că, în primul rînd, am ţinut să povestesc despre cei în viaţă: Picasso, Neruda, sau despre cei care s-au dus după 1953: Joliot-Curie, Fadeev, Nazim Hikmet, Pasternak, iar în capitolul final al părţii a şasea aminteam pe scurt despre unele evenimente ale anilor următori.

Trebuie să mărturisesc că publicarea celor şase părţi m-a costat eforturi destul de mari, aşa că nu teama de greutăţi mă reţinea. Pentru a înţelege şi a pătrunde anumite lucruri, aveam însă nevoie de timp. Acum ştiu că ultimul deceniu a schimbat multe şi în viaţa lumii şi în viaţa mea interioară, că am ce povesti şi mai ştiu că, dacă n-aş continua, faptul ar putea fi interpretat de către cititori ca o dorinţă expresă de a păstra tăcerea, de a-mi scoate spiritul la pensie.

Mi-aduc aminte cît m-a uimit în copilărie un golan care-i cerea mamei de pomană, spunînd: « Sărăcia, doamnă, nu-i un viciu, e o mare porcărie ! » Acelaşi lucru se poate afirma şi despre bătrîneţe: puterile scad şi scad, devii mai puţin impresionabil, fără să vrei viziunea asupra lumii se îngustează. Ca să nu mai spun că o dată cu tine îmbătrînesc, se-mbolnăvesc şi-apoi dispar cei apropiaţi, prietenii, oameni de-o vîrstă cu tine. Această senzaţie (hai să n-o numesc de solitudine spirituală şi s-o definesc doar ca singurătate a traiului zilnic) te ameninţă cu izolarea. Un om de vîrsta mea, conştient de acest pericol, se află tot timpul în conflict nu atît cu alţii, cît cu sine însuşi: el trebuie să ocolească ispita de a bombăni à propos de unele moravuri noi, să îndepărteze de sine tendinţa de a întoarce spatele artei contemporane şi de a socoti drept greşeală tot ceea ce năvăleşte furtunos, fără jenă, într-o viaţă aşezată.

•

Din ziua în care am predat la revista « Znamia » manuscrisul Dezgheţului pînă la al XX-lea Congres al Partidului au trecut doar doi ani. Multe din evenimentele acelor ani s-au stins parcă în memorie: 1954 şi 1955 devin — la prima vedere — un prolog prelungit dintr-o carte de aventuri furtunoase, cu evenimente dramatice şi răsturnări neaşteptate de situaţii. Dar, totuşi, nu e aşa ! În viaţa mea personală perioada aceea n-a fost deloc caracterizată printr-o tentă palidă, simţeam că respir uşor, aveam impresia că încep să trăiesc din nou. Anii respectivi n-au fost lipsiţi de semnificaţii nici în viaţa ţării. Apariţia unor aprecieri drepte despre nedreptăţile trecutului nu a fost o întîmplare; n-a depins de bunele intenţii sau de temperamentul vreunui om politic. Ideile critice se trezeau din letargie, simţeai născîndu-se dorinţa de a afla unele lucruri, de a preciza altele. Generaţia oamenilor de patruzeci de ani se elibera treptat de judecăţile aprioric impuse încă din adolescenţă, iar adolescenţii deveneau tineri adevăraţi.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

...Al doilea Congres al scriitorilor a fost convocat la două decenii după primul și în glumă (pornindu-se de la titlul romanului lui Dumas) era numit « După douăzeci de ani ». În 1934 scriitorii discutaseră cu aprindere, Congresul se desfășura în perioada unor mari speranțe (pînă la urmă neîndreptățite), totul era atunci nou. Al doilea Congres se arăta mai șters. Mulți scriitori muriseră: Maxim Gorki, A. N. Tolstoi, M. Prișvin, I. Tinianov, I. Ilf, L. Seifulina, I. Iankovski, A. Serafimovici. În război muriseră: E. Petrov, A. Gaidar, I. Krimov, B. Lapin, Z. Harțevici, Ciumandrin, Boris Levin, Afinoghenov; în anii în care se comiseseră ilegalități dispăruseră în veci Babel, Cearenț, Tabidze, Iașvilin, Bruno Iasenski, Pilniak, Artion Vesiolii, Peretz Markiș, D. Berghelsohn, Kvitko, M. Kolțov, I. Mikitenko, mulți alții;— Paustovski, Pasternak, Oleșa, Vs. Ivanov, Selvinski, Svetlov, V. Grossman — se numărau printre delegați, dar nu au luat cuvîntul și nici nu au fost aleși în prezidiu.

Printre oaspeții străini sosiți la Congres se aflau numeroși scriitori cunoscuți: Aragon, Pablo Neruda, Anna Seghers, Guillen, Nazim Hikmet, Amado, Meyerova, Sadoveanu; spre deosebire însă de invitații la primul Congres, ei s-au mărginit la cuvîntări de salut sau la o trecere scurtă în revistă a literaturii din țara lor, neluînd parte la discutarea problemelor ridicate de raport și coraport; cum se spune, au păstrat neutralitatea.

A deschis Congresul Olga Forș; avea atunci peste optzeci de ani. Citea după hîrtie « Înainte de toate aș dori să exprim profundul respect pentru memoria lui I. V. Stalin. Să cinstim memoria lui Iosif Visarionovici printr-un moment de reculegere ».

Raportorii nu se dezbăraseră de modul de a face aprecieri într-un fel caracteristic trecutului. Unul din ei, de exemplu, a calificat povestirea lui Kazakevici Doi în stepă, care în 1943 l-a supărat de-a binelea pe Stalin, « nu numai o greșeală a unui scriitor talentat, ci o categorică desprindere de însăși esența realismului socialist ». (Acum în Enciclopedia literară poți citi că această critică a fost « neîntemeiată »). Raportorul și coraportorul au lăudat autori nu prea dăruiți, însă plini de alte virtuți, și n-au omis să se laude reciproc. Pasternak și Zaboloțki au fost prezenți în raport doar printre cei douăzeci de traducători. Bineînțeles că numele lui Zoșcenko nu a fost pomenit.

La Congres s-a amintit o dată și numele Marinei Țvetaeva. Polemizînd cu Semion Kirsanov, poetul Nikolai Gribaciov a spus: « ... dacă vom începe să manevrăm în același mod cu citate extrase chiar din unele opere ale lui Kirsanov, în ochii onoratului public el va apărea situat undeva între Țvetaeva și negustorul Aliabiev, care, după mărturia lui Gorki, scria cam astfel de versuri: "Vapoare fumătoare gîra-gîra și bum-bum, Volga neagră — ape murdare, abur-fum, abur-fum..." » (în 1921 cititorii nu cunoșteau poezia Țvetaevei, acum însă ei pot înțelege sensul cuvintelor lui N. Gribaciov).

Raportorul Alexei Sukov și coraportorul Konstantin Simonov au criticat sever Dezghețul meu și Anotimpurile Verei Panova. Apoi, sub diferitele forme, același oprobriu a fost exprimat de M. Șolohov, V. Ermilov, de reprezentantul C. C. al Komsomolului, A. Rapokin, și de V. Kocetov. Fiecare dintre cei prezenți își dădea seama că blamarea celor două cărți nu a constituit o coincidență întîmplătoare.

...Cei douăzeci de ani nu trecuseră fără să lase urme. Referindu-se la al XIX-lea Congres al partidului, mulți oratori aminteau cuvintele lui G. Malenkov despre « Gogolii și Saltîkov-Scendrinii noștri ». Unii, din neatenție poate (sau din exces de zel), apăraseră campania dusă în 1940—1950 împotriva « cosmopoliților », uitînd că în țara noastră se schimbaseră multe. Rapoartele erau lungi, uneori mă plictiseau, dar nu mă hotăram să părăsesc sala: fiind, totuși, unul dintre cei acuzați, plecarea mea ar putea fi interpretată ca o evadare.

...Existau scriitori exagerat de încrezători în propria lor capacitate de a « mirosi » situația. Aprecierile li-erau dictate de modul în care presupuneau că va fi timpul a doua zi. Asta mi-aduce aminte de o veche anecdotă odessită: « Un evreu bătrîn își întrebă nevasta: — Ce să-mi iau, bastonul sau umbrela? — Ia-ți umbrela, poate că o să plouă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Si dacă n-o să plouă ? O să arăt ca un tîmpit cu umbrelă. — Atunci ia bastonul !
— Eh, cum poţi să asculţi de-o femeie, ba îţi spune „ia umbrela", ba îţi spune „ia bastonul !" N-o să iau nimic pentru că n-am de gînd să ies din casă ! ». A prevedea timpul este o treabă grea şi în toate ţările din lume oamenii rîd de greşelile institutelor meteo.

Pînă la urmă însă, scriitorii care s-au încrezut în « mirosul » lor au înţeles că au greşit mai mult decît alţii, că s-au apucat să ţopăie tocmai cînd spălau mortul şi să plîngă în hohote cînd se pregătea tortul miresii. Păstorii s-au transformat încetul cu încetul în ciobani obişnuiţi, fără teorii inutile şi fără prognoze riscante.

Pe Vera Panova au învinuit-o de « obiectivism ». Formularea aceasta prinsese rădăcini. (Peste zece ani cartea mea Oameni, ani, viaţă va fi acuzată concomitent şi de « obiectivism » şi de « subiectivism », asta, probabil pentru că două păcate sînt mai grele decît unul. Vera Feodorovna nu a putut veni la Congres şi a fost judecată în lipsă. În cuvîntul meu am declarat că socotesc inadmisibilă învinuirea de « obiectivism » adusă Verei Panova. Nu la mult timp după terminarea Congresului am primit de la Vera Feodorovna o scrisoare cu urări de Anul Nou la care adăugase: « . . . ne doresc nouă tuturor ca şi în meseria noastră să vină, în fine, dezgheţul ».

Si totuşi, n-am avut dreptate făcînd comparaţie între primul Congres şi al doilea. Una este primul bal, cînd dansează, roşesc şi se îndrăgostesc fetele de şaptesprezece ani şi alta înseamnă sentimentele unei femei de treizeci şi şapte de ani, care n-a dus o viaţă uşoară. Timp de douăzeci de ani s-au depus eforturi pentru ca şi scriitorilor şi cititorilor să li se scoată din cap anumite idei nepotrivite. Cu toate acestea, multe din luările de cuvînt de la al doilea congres au fost interesante: scriitorii apărau demnitatea literaturii. V. Kaverin a spus: « Văd o literatură în care redacţiile sprijină lucrările apărute în revistele lor, susţinîndu-şi punctele lor independente de vedere şi ferindu-l de ultragii pe scriitorii care au nevoie să fie apăraţi. Eu văd o literatură în care orice opinie, chiar şi cea mai influentă, nu poate bara drumul unei opere, pentru că soarta cărţii este soarta scriitorului, iar faţă de soarta scriitorului trebuie să existe o atitudine plină de grijă şi dreptate. . . Văd o literatură care socoteşte etichetarea drept o ruşine şi o pedepseşte conform codului penal, o literatură care îşi aminteşte trecutul, iubindu-l, care îşi aminteşte, de exemplu, ce a făcut Iuri Tinianov pentru romanul nostru istoric şi ce a făcut Mihail Bulgakov pentru dramaturgia noastră ». Marietta Şaghinian a spus: « Criticului, care ştie că un roman e bun, care ştie că argumentele împotriva lui nu sînt convingătoare şi nu sînt probante, îi lipseşte curajul civic elementar de a se ridica în apărarea romanului şi de a lupta cu înfocare pentru el. În felul acesta, criticul demonstrează că, în fond, lui îi sînt indiferente atît aprecierea reală a unui lucru, cît şi justa lui analiză, că esenţialul spre care tinde este încadrarea în tonul conjuncturii. . . »

. . . Mie mi-a fost greu să iau cuvîntul, fusesem prelucrat clasa întîi, mi se lipiseră toate etichetele posibile. Si totuşi am spus: « Nu poţi decît să zîmbeşti amar închipuindu-ţi ce ar fi devenit Maiakovski — începătorul — dacă ar fi poposit cu primele sale versuri pe strada Vorovski[1].

Unul dintre conducătorii Uniunii, vorbind oarecum rezonabil despre scriitorul mediu a spus că fără lapte nu există frişcă. Continuînd această comparaţie cam nereuşită se poate afirma « că fără vaci n-ai nici lapte. »

La primul congres m-au emoţionat profund cîţiva delegaţi ai cititorilor, care vorbeau cu multă naivitate, dar din toată inima, despre dragostea lor pentru literatura sovietică. La al doilea congres i-am auzit foarte rar pe cititori, însă ştiam foarte bine că au evoluat, că uneori resping cărţile proaste, că aşteaptă adevăr şi frumuseţe. În acelaşi timp şi noi, scriitorii, reuşisem să ne debarasăm de multe din iluziile noastre. Ajunsesem să înţelegem că e stupid să discuţi la congrese cum se scriu cărţile şi că, în majoritatea cazu-

[1] Sediul Uniunii Scriitorilor. (N. tr.).

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

rilor, artistului îi este mult mai proprie gîngăvia decît elocința. Știam că problemele nu se rezumă doar la secretariatul Uniunii Scriitorilor și la criticii care, contrazicîndu-se pe ei înșiși, încep brusc să ponegrească cîte o carte; esențialul se concentra în condițiile generale ale activității noastre.

Nu voi insista acum asupra lucrărilor aparținînd autorilor sovietici, prefer să amintesc soarta traducerii cărții lui Hemingway Bătrînul și marea. Este o întîmplare cel puțin comică. În 1955 s-a hotărît editarea unei noi reviste consacrată literaturii universale, Inostrannaia literatura; redactor-șef a fost numit A. B. Ceakovski, mie propunîndu-mi-se să fac parte din colegiul de redacție. Am stat la îndoială mult timp, dar pînă la urmă am acceptat, gîndindu-mă că voi putea contribui la apariția unor lucruri bune. Alexandr Borisovici spunea că are de gînd să publice chiar într-unul din primele numere noua carte a lui Hemingway, căreia îi fusese decernat în toamna lui 1954 premiul Nobel. Și iată că la una din ședințele de colegiu, redactorul-șef ne-a comunicat, încruntat și cu o nuanță de taină în voce, că sumarul respectivului număr va trebui refăcut pentru că Hemingway nu va fi publicat. Cînd s-a terminat ședința, Ceakovski mi-a explicat de ce nu putea apărea Bătrînul și marea: « Molotov a spus că e o carte proastă ». Peste vreo două săptămîni am fost la V. M. Molotov în legătură cu anumite probleme legate de lupta pentru pace. I-am povestit despre creșterea mișcării neutraliste în Europa occidentală. După încheierea discuției i-am cerut permisiunea să-i pun o întrebare: « De ce socotiți povestirea lui Hemingway proastă ? » Molotov s-a mirat și mi-a răspuns că în cazul acesta este « neutralist », întrucît n-a citit cartea și, în consecință, n-are nici o părere despre ea. Imediat cum am ajuns acasă, primesc un telefon de la redacție: « Au dat drumul la Bătrînul și marea... » Curînd după aceea m-am întîlnit cu un cunoscut de al meu de la Externe care mi-a relatat ce se întîmplase de fapt. Fiind la Geneva, Molotov le-a spus într-o dimineață membrilor delegației sovietice că ar fi bine dacă cineva și-ar găsi timp să citească noul roman al lui Hemingway despre care străinii vorbesc mult. A doua zi, un tînăr funcționar al delegației, dibaci, dar, probabil, nu prea priceput în ale literaturii, i-a spus lui Molotov că a reușit să citească Bătrînul și marea: — « Un bătrîn a prins un pește mare, iar rechinii i l-au mîncat. — Și mai departe ? — Mai departe, nimic, finalul. » Viaceslav Mihailovici a remarcat: « Păi asta e o prostie ! »... Soarta unei cărți depindea de întîmplare...

Nu de mult a trecut pe la mine V. Kaverin. Am discutat despre literatura noastră. Veniamin Alexandrovici a rămas un optimist, cu toate că nu văzuse și poate că nici nu va vedea literatura la care visase în 1954. Îmi spunea că în orice revistă orice scriitor mediu scrie acum mai aerisit și că cei care se orientau după conjuncturi momentane au trebuit să dea înapoi. Trebuie să recunoaștem însă că cele constatate se explică în primul rînd prin creșterea spirituală a cititorilor. Acum o sută de ani scriitorii ruși învățau tînăra intelectualitate rusă să gîndească și să simtă. Situația s-a schimbat și, cu toate că asta ar putea să sune paradoxal, îndrăznesc să afirm: acum cititorii sînt cei care l-au învățat multe pe scriitorul mediu.

•

...Francezii spun că nici o zi nu seamănă cu alta. Același lucru se poate afirma și despre ani. 1956 nu a semănat cu nici un altul. De obicei, eu îmi reproșez o anumită imprudență, dar în primăvara aceea toți erau foarte imprudenți și toți sperau: deștepții și proștii, cei cinstiți și cei necinstiți, toți ! Fiecare, bineînțeles, în felul său. Unii își puneau nădejdea în memorie, alții în uitare. Se spera exagerat de mult, iar discuțiile lungi și grele despre trecut se sfîrșeau invariabil cu un zîmbet. Roger Vailland se plîngea că, în loc să se afle pe culmile olimpului, este nevoit să stea într-o sală de teatru. Noi, însă, nu asistam ca spectatori la o tragedie, noi jucam în ea și nu ne plîngeam.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Bineînţeles că viaţa continua, oamenii munceau, se îndrăgosteau, se despărţeau, se îmbolnăveau. În anul acela au murit: Fadeev, Brecht, Irène Joliot-Curie. Dar cifra « 1956 » mi se pare abstractă: este foarte greu să reuneşti la un loc evenimente care se desfăşoară atît de rapid, şi apoi, aş dori să scriu despre acele vremuri fără a urmări vreun fir, putînd reedita în felul acesta pentru cititori acea stare de febrilitate în care ne găseam.

. . .În mai s-a sinucis Fadeev. Moscova se umpluse de zvonuri, oamenii voiau să descopere de ce acest om cu o voinţă de fier şi-a tras un glonte. Apăreau fel de fel de versiuni care mai de care mai fantastice. În comunicat aveau intenţia să scrie că Alexandr Alexandrovici s-a împuşcat în inimă fiind în stare de ebrietate; scriitorii însă ştiau că în ultima lună Fadeev nu pusese pic de băutură în gură; unii au protestat; M. Şaghinian a telefonat undeva, ameninţînd că va urma exemplul lui Fadeev. Pînă la urmă, ziarele, anunţînd boala sa cronică, au renunţat să motiveze sinuciderea prin starea de ebrietate.

În sala Coloanelor, împreună cu alţii, am făcut de gardă la sicriu. Cînd moare un asemenea om, nu te mai gîndeşti la aspectele particulare ale vieţii lui, dintr-odată el îţi apare în toată măreţia. Mi-era greu; înţelegeam că ne-a părăsit un mare scriitor. Moartea lui a umbrit acea primăvară în care aproape toţi cei cu care m-am întîlnit erau plini de speranţe luminoase.

A. Korneiciuk mi-a spus că trebuie să ne sfătuim cu N. S. Hruşciov în legătură cu unele aspecte ale lărgirii Mişcării partizanilor păcii şi a adăugat că Nikita Sergheievici vrea să facă cunoştinţă cu mine. Discutarea problemelor noastre a durat un sfert de oră. Apoi am vrut să mă ridic, dar Hruşciov mi s-a adresat, vorbind despre Dezgheţul meu. Mi-a spus că a citit întîmplător cartea, că nu e de acord cu mine în toate, iar apoi a adăugat: « Nu înţeleg, de ce s-au năpustit ei asupra dumneavoastră? Probabil că din cauza titlului. Dar titlul e bun. . . » (Nu l-am întrebat pe cine a avut în vedere cînd a spus « ei »). Pe urmă a început să povestească despre Stalin; povestea interesant, multe lucruri erau noi pentru mine, dar despre asta nu vreau să scriu, a fost o discuţie particulară. Cînd a obosit să povestească (am stat două ore la el), am încercat să intervin pentru Zoşcenko pe care continuau să-l acuze de fărădelegi absolut imaginare.

Hruşciov s-a încruntat şi a spus că « Zoşcenko se poartă rău. La Leningrad s-a plîns unor studenţi englezi » Atunci l-am povestit ce s-a întîmplat în realitate. În Uniunea Sovietică sosise delegaţia unei uniuni studenţeşti din Anglia; poate că băieţii se pricepeau bine la împărţirea burselor, la hochei şi fotbal, dar nivelul lor intelectual nu era cine ştie ce. La Moscova au vrut să stea de vorbă cu Samuil Marşak şi cu mine. M-am lăsat greu înduplecat să mă duc la întîlnirea de la Uniunea Scriitorilor. Studenţii ăştia nu discutau deloc ca nişte gentlemeni. Le-am răspuns tăios, în timp ce Samuil Iakovlevici, din cauza astmei lui, respira cu greutate. Eram indignat de faptul că doi scriitori, nu la vîrsta tinereţii, au fost obligaţi să răspundă la întrebările unor tineri impertinenţi. Pe urmă studenţii au plecat la Leningrad, unde au cerut să se întîlnească cu Zoşcenko. Mihail Mihailovici a încercat să evite întîlnirea, dar l-au obligat să vină. Unul din studenţi l-a întrebat dacă este de acord cu aprecierea dată de Jdanov. Zoşcenko a răspuns că Jdanov l-a numit « lepădătură » şi că n-ar mai fi putut trăi nici o zi măcar dacă ar fi socotit justă această caracterizare. Aşa s-a creat păcătoasa versiune: « Zoşcenko s-a plîns englezilor ».

N. S. Hruşciov nu era un diplomat şi, privindu-l, am înţeles imediat că nu mă crede, dealtfel a şi spus: « Eu am alte informaţii. . . » Am plecat cu un gust amar: intenţiile îi erau bune, dar totul depindea de « informaţii », de cei pe care-i ascultă şi îi crede.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

•

... *După* Dezgheţul *nu am mai scris nici un roman şi nici o povestire. În 1957—1958 mi-am consacrat timpul unor studii despre literatură şi artă. Acum stau şi mă gîndesc: de ce? Să mă fi săturat să «inventez»? Cînd a atins vîrsta de şaizeci de ani, Alexandre Dumas a încetat să mai scrie şi privea cu ironie la fiul său care tot încerca să-i pună discret pe birou file albe de hîrtie. Odată, nemaiputînd suporta i-a spus: «Nu te mai strădui degeaba! Nu vreau să mai scriu!» Eu însă continuam să consum hîrtia! La drept vorbind, aş mai fi putut «inventa» încă un roman sau două, e chiar mai uşor decît să scrii despre opera altcuiva. Autorul unui roman sau al unei povestiri are dreptul să schimbe dacă nu caracterul, măcar comportarea eroilor săi. Cehov a refăcut deznodămîntul din* Logodnica*, dar eu, cînd am scris despre Cehov, nu am putut schimba nimic, nici în firea lui, nici în opera lui.*

Lucram mult; am scris prefeţele la cartea lui I. Babel şi la cea a Marinei Ţvetaeva, am tradus baladele lui François Villon, sonetele lui du Bellay, cîteva cîntece franţuzeşti, am publicat studii despre unele momente ale culturii franceze (despre Stendhal, despre pictorii impresionişti, despre Picasso şi Paul Eluard). În 1957 am fost în Japonia şi Grecia. Eseurile despre aceste ţări împreună cu impresiile din India, scrise mai înainte, au alcătuit un volum. Apoi m-am ocupat de Karel Purkinje, pictor ceh de la mijlocul secolului trecut şi, în fine, m-am aşezat să realizez o cărticică despre scriitorul meu iubit A. P. Cehov.

Vedem că Apusul nu cunoaşte nici literatura şi nici arta noastră. În memoria occidentalilor din generaţiile mai vechi au rămas întipărite turneele teatrelor lui Meyerhold, Tairov, Vahtangov, filmul Crucişătorul Potemkin*, poemul* Doisprezece *de Blok. Cei mai tineri nu-şi aminteau nimic, erau entuziasmaţi de Şostakovici, îl venerau pe Maiakovski, pe care îl ştiau mai mult după biografii şi fotografii decît după versuri, afirmau cu tărie că ruşii sînt lipsiţi de geniul plasticii, că, într-adevăr, ei cîntă bine, mai ales în cor, şi că în străinătate trimit pînze imense care seamănă cu fotografii colorate. Nimeni nu cunoştea versurile lui Pasternak, iar* Doctorul Jivago *era socotit romanul unui geniu de nimeni cunoscut. Evtuşenko şi Voznesenki, poeţi tineri şi înflăcăraţi, au obţinut un real triumf în Occident. La serile de poezie ale lui Evtuşenko au asistat mai mulţi francezi decît au fost vreodată prezenţi la întîlnirile cu proprii lor poeţi (excepţie făcînd înmormîntarea lui Hugo). În Italia a fost publicată o monografie consacrată lui Ilia Glazunov, «marele pictor al noii Rusii».*

Tineretul nostru nu ştia nimic despre Meyerhold, nu citise niciodată versurile lui Mandelştam sau ale Marinei Ţvetaeva, nu văzuse pînzele uimitorilor noştri pictori Koncealovski (lucrările lui de tinereţe), Lentulov, Larionov, Chagall, Malevici, Falk. Pînzele pictorilor apuseni Manet, Degas, Monet, Cezanne, Matisse, Picasso erau ţinute în fonduri «secrete». În mod obligatoriu, criticii îl făceaua praf pe Kafka, dar nimeni nici chiar criticii, nu ştia ce scrisese Kafka.

Atunci cînd, în 1957, au adus la librăria din Istra[1] *cîteva exemplare ale povestirilor lui Babel, cărţile au stat mult timp în raft: nimeni nu auzise de Babel, îl confundau cu social-democratul german Babel. Pentru tinerii care au păşit în viaţă după Congresul XX, existau prea multe necunoscute. Am trecut la un gen nou pentru mine nu din lene spirituală, ci din conştiinţa răspunderii ce o port faţă de cititori.*

... Încă în 1956 scrisesem prefaţa la operele alese ale Marianei Ţvetaeva. Apariţia cărţii a fost amînată şi prefaţa s-a publicat în almanahul Literaturnaia Moskva. *Cu toate că la şedinţe şi consfătuiri nimeni nu a amintit prefaţa aceasta, despre almanah*

---

[1] Aşezare de lîngă Moscova în care se află vile ale scriitorilor (N. tr.).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

se discuta mult, fiind dat ca exemplu de «tendinţe revizioniste» manifestate de scriitorii din Moscova.

Articolul consacrat prefeţei mele era intitulat Despre Smertiaşkin[1] şi menţiona printre altele: «Anticii susţineau că despre morţi să nu vorbeşti nimic sau să vorbeşti doar de bine. Ţvetaeva a murit în 1941. Acum, după cinsprezece ani, e prea tîrziu ca să-i facem parastasul. I. G. Ehrenburg, care a întîrziat cu parastasul, continuă să aprindă luminări, să cădelniţeze tămîie, să plîngă şi să-şi smulgă părul din cap... Ţvetaeva repetă cele pe care le cunoaştem de mult, de la fel de fel de Smertiaşkini .... Ne pare rău de eforturile lui Ehrenburg. Ce rost are să transformi într-o perlă a creaţiei poetice "păcatele de pribegie ale unei muze trîndave" (după expresia poetului Viazenski)?». Un alt articol emitea următoarea judecată: «Ehrenburg a încredinţat almanahului prefaţa la cartea de versuri a Marinei Ţvetaeva, carte care nu a apărut încă, încercînd în felul acesta să valideze pentru această poetă decadentă (al cărei nume şi a cărei poezie nu au găsit ecou în inima poporului, dispărînd în lumea uitării) dreptul la simpatia compătimitoare a masei de cititori».

Versurile Ţvetaevei au fost publicate după cinci ani şi «în lumea uitării» au dispărut nu poezia şi numele poetei, ci numele şi articolele defăimătorilor ei. Absolut tot ceea ce scriam eu era judecat cu cea mai mare asprime. Despre Babel, de pildă, vorbeam prea laudativ: «Confuzia existentă în concepţia sa despre viaţă a făcut ca Babel să fie un artist foarte mărginit». Au criticat rău de tot cele două pagini pe care le-am scris pentru culegerea editată în memoria poetei Lidia Seifulina. S-au amestecat şi plasticienii; preşedintele Academiei de Arte exclama: «Scriitorul Ehrenburg ridică în slăvi opera unor formalişti ca Léger şi Braque».

Zarva cea mai mare a produs-o studiul meu intitulat Lecţiile lui Stendhal. Nu înţeleg de ce i-a putut supăra atît de crunt pe apărătorii «principiilor fundamentale» tocmai acest studiu. Probabil că apăruse într-un moment nepotrivit; să nu uităm că peste doi ani se vor arunca asupra mea pentru Recitindu-l pe Cehov; asta probabil pentru că lecţiile lui Anton Pavlovici coincideau cu cele ale lui Stendhal, fiind chiar mult mai pe înţelesul tînărului cititor rus. Criticii îmi reproşau «camuflajul», dar de fapt ei înşişi se camuflau îndărătul unor măşti: discutau foarte mult despre romantism şi realism, despre relaţiile dintre Stendhal şi Balzac, despre trecerea sub tăcere a studiilor stendhalienilor ruşi, despre faptul că, după opinia lor, am analizat prea mult şi fără motive plauzibile aventurile sentimentale ale lui Henri Beyle (omiţîndu-se că Stendhal o făcea în multe din cărţile sale). Probabil că aceşti critici erau furioşi pe Stendhal, care scrisese pe marginea unei file din manuscrisul lui Lucien Leuwen: «Trebuie procedat în aşa fel, încît credinţa faţă de o anumită poziţie să nu-l acopere omului pasiunile sale. Peste cincizeci de ani omul unei anumite poziţii nu va mai putea impresiona pe nimeni. Trebuie descris numai ceea ce va rămîne interesant şi după ce istoria îşi va pronunţa sentinţa».

Îi rog pe cititori să-mi ierte atît de lunga înşirare a unor vechi neplăceri literare. Puteţi să mă credeţi: n-am făcut-o pentru a cocheta cu nişte mici răni trecute. Am vrut doar să arăt imensa neputinţă a celor care au atacat şi versurile Marinei Ţvetaeva, şi proza lui Babel, şi pictura impresioniştilor, şi gîndirea artistică a lui Stendhal. Bineînţeles că cititorii de atunci ai revistelor «Znamia» sau «Oktiabr» nu puteau să facă cunoştinţă cu poezia Marinei Ţvetaeva sau cu pînzele lui Cézanne, dar criticii n-au reuşit să-i îndepărteze pe cititori de mine. Criticii îşi puneau de acord aprecierile cu unul sau altul dintre tovarăşi, însă ei nu şi-au putut pune de acord

---

[1] Smertiaşkin — Nume inexistent în onomastica limbii ruse, inventat cu intenţii batjocoritoare pe baza substantivului «smerti» (moarte) (N. tr.).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cu timpul nici defăimările şi nici înţepăturile lor răutăcioase. Timpul a confirmat valorile, infirmînd tot restul.

Au crezut cumva că atacurile mă vor înfrînge? Cîndva, în tinereţe, Tihonov a scris o poezie despre nişte oameni atît de tari, încît din ei se puteau face cuie. Mulţi dintre cei de-o vîrstă cu mine au murit, mulţi care n-au rezistat la încercările timpului s-au dus, dar i-au călit vremurile pe cei care au scăpat: am devenit într-adevăr cuie, am devenit nişte incorijibili şi trişti optimişti. « Cuiele » şi-au dovedit înclinaţii spre ceea ce în literatură se numeşte ironie romantică: oamenii aceştia, rîzînd unii de alţii, rîdeau în acelaşi timp şi de diverse... ciocane, constituindu-se, într-adevăr, într-o rasă aparte.

Pentru mine acei ani au reprezentat o încercare binefăcătoare, am înţeles că se poate scrie şi trebuie scris. Cînd mă ridicam de la maşina de scris şi coboram pe poteca abruptă ce ducea din grădina mea spre rîu, mă gîndeam la ceea ce devenise ultima misiune a vieţii mele: cartea de amintiri.

•

Există un vechi proverb rusesc: « Domnul îi iubeşte pe cei drepţi, iar domnii pe cei care pîrăsc ». Am întîlnit în viaţa mea oameni drepţi. Nu ştiu ce atitudine a avut Domnul faţă de ei, dar oamenii cinstiţi îi respectau. În schimb cunosc felul în care diferiţi domni manifestau bunăvoinţă faţă de calomniatori, răsplătindu-i nu acolo departe, în ceruri, ci aici, pe pămînt.

În partea a şasea a acestei cărţi am povestit despre atacurile asupra « cosmopoliţilor », care aproape totdeauna aveau nume evreieşti, iar în « Krokodil » erau prezentaţi în caricaturi cu un nas de rigoare. După 1953 antisemitismul a coborît din sferele înalte ale politicii, ascunzîndu-se în ungherele vieţii obişnuite, dar n-a dispărut. Nu voi povesti tot ceea ce ştiu, însă pentru a nu crea impresia că arunc vorbe în vînt, voi da cîteva exemple...

... În 1961, în Literaturnaia Gazeta a apărut poemul lui E. Evtuşenko Babii Iar[1]. Revista Literaturnaia jizn a publicat imediat un lung articol semnat de D. Starikov. Vrînd să demonstreze cititorilor că nu e admisibil să vorbeşti despre naţionalitatea jertfelor fascismului, Starikov cita versurile mele despre Babii Iar scrise în timpul războiului, oprind însă citatul înaintea cuvintelor: « ... Nenumăratele mele rudenii ». Ştiu că în timpul ocupaţiei fasciştii au ucis la Babii Iar ruşi şi ucraineni care activau în rezistenţă, dar în memoria oamenilor au rămas întipărite zilele lui septembrie 1941 cînd hitleriştii au asasinat la Babii Iar pe toţi evreii care nu au putut să părăsească Kievul: bătrînii, bolnavii, femeile, copiii. Conform cifrelor făcute publice la procesul de la Nüremberg, în două zile hitleriştii au ucis acolo aproximativ patruzeci de mii de cetăţeni sovietici de naţionalitate evreiască.

În Literaturnaia gazeta am publicat o scrisoare în care protestam împotriva folosirii numelui meu în scopul afirmării unor idei contrare celor ale mele.

În decembrie 1962, la întîlnirea guvernului cu scriitorii şi cu artiştii plastici, N.S. Hruşciov l-a învinuit pe Evtuşenko de separarea pe naţionalităţi a locuitorilor Kievului ucişi de fascişti şi a adăugat că aceeaşi vină o are şi Ehrenburg. Evtuşenko e un rus tînăr, eu sînt un evreu bătrîn. N.S. Hruşciov m-a bănuit de naţionalism. Cititorul poate să-şi dea singur seama cît adevăr există în asta.

Am cam luat-o mult înaintea cronologiei fireşti. După cuvîntarea lui Hruşciov unii antisemiţi au simţit că le cresc aripi. Academia de ştiinţe din Ucraina a editat volumul Iudaismul fără înflorituri. Cartea era inclusă în tematica antireligioasă, înfăţişînd cititorilor de limbă ucraineană contradicţiile şi interesele egoiste ale iudaismului. Cartea

---

[1] Rîpa muierilor (N. tr.).

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

a fost reprodusă şi în străinătate. Mă aflam la Stockholm; un cunoscut de-al meu, un suedez foarte paşnic, care fusese recent la Moscova şi mă vizitase la casa pe care o am în afara oraşului, mi-a adus volumul, rugîndu-mă să-i explic ce înseamnă toate astea. De mult nu mai existau pe lumea noastră nici Stalin, nici Beria, deci nu puteai socoti cărţulia drept o greşeală a trecutului. Am privit îndelung desenele. Ele aminteau de revista hitleristului Streicher care-şi consacrase viaţa demascării evreilor. Conform Vechiului Testament, Dumnezeu i-a purtat pe evrei prin deşert. Autorul desenelor îi înfăţişa cu friie băgate în nas, ceea ce, fireşte, a făcut ca nasurile evreilor să se lungească. Comportarea năsoşilor evrei era ilustrată într-un mod sui genesis: ei se închinau în faţa cizmei hitleriste, iar năsosul Ben Gurion discuta foarte paşnic la Auschwitz cu SS-işti în timp ce în lagăr se chinuia un om cu un nas complet neevreiesc. Am anulat conferinţa de presă de la Stockholm. După două luni cartea a fost dezavuată, iar A. Adjubei, care fusese în Franţa, a comunicat că a fost retrasă din vînzare.

•

Mi-amintesc de Fadeev, care, apărînd poezia Olgăi Bergolz, o povăţuia să renunţe la termenul « autoexprimare ». Într-adevăr, unele cuvinte care încep cu acest element de compunere sună mai curînd reprobator: autocraţie, automulţumire, autoincîntare, autoflagelare şi aşa mai departe. Poezia lirică însă reprezintă de cele mai multe ori o autoexprimare sau, dacă acest cuvînt nu place, un jurnal intim. Spre deosebire de jurnalele pe care le ţinem, versurile pot fi legate de o anumită oră din viaţă sau de ani lungi de existenţă. Dar, invariabil, ele vor reda retrăirile, gîndurile şi sentimentele autorului. Binenţeles că nu fiecare cititor va accepta orice poezie ca oglindă a propriilor sale gînduri şi sentimente. Însă fiecare, citind o poezie sau alta, va rămîne surprins: cît de exact a exprimat poetul ceea ce în mintea celui care citeşte exista doar sub formă de vagă închipuire.

Acum şaizeci de ani Briusov proclama: « Poate că totul în viaţă nu reprezintă altceva decît un mijloc pentru versuri de armonii strălucitoare »; acesta a fost doar unul din numeroasele manifeste literare ale timpului şi binenţeles că, pentru Briusov chiar, multe evenimente ale vieţii personale ori sociale nu au reprezentat numai un mijloc, ci însăşi esenţa. Talentul şi măestria mea întru ale poeticii sînt foarte mărginite şi, amintindu-mi de alte cuvinte care încep cu « auto », sînt îndreptăţit să spun că n-am suferit niciodată de autoamăgire. Versurile mele sînt un jurnal. În lista de membri ai Uniunii Scriitorilor sînt trecut la « prozatori ». Dacă în cartea mea de amintiri m-am oprit în cîteva rînduri la versurile pe care le-am scris, iar acum mă întorc din nou la ele, am făcut-o cu un singur scop, şi anume acela de a povesti despre mine. Versurile sînt mai abstracte, dar în acelaşi timp mai concrete decît proza, cu ajutorul lor poţi povesti despre mult mai multe fără să cazi în lipsa de modestie care totdeauna m-a dezgustat.

Unii cititori ar putea presupune că m-am mulţumit a fi doar un observator marginal al evenimentelor din 1956, un fel de cronicar impasibil. Nu, eu am regîndit multe, dar furtuna de pasiuni contradictorii ale timpului mă arunca pe valuri asemenea unui vaporaş aflat în mijlocul mări dezlănţuite.

În 1938, meditînd la toate cele ce se petreceau în ţara noastră, scriam versuri pline de disperare:

> Nu mă lăsa să cuget, te-implor, opreşte-acea voce !
> Memoria să piară, tristeţea să nu mă mai sufoce !

. . . Am mai afirmat în cîteva rînduri că nu am crezut în multe din cele ce s-au spus ori s-au scris despre « duşmanii poporului » şi că niciodată nu am semnat apeluri

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

care cereau moartea pentru « trădători » imaginari. Asta nu înseamnă că încerc să mă înfăţişez într-o postură de renegat înţelept şi curajos. Asemenea compatrioţilor mei, m-am « deprins » cu iernile anilor perioadei staliniste. În decembrie 1949 am scris articolul « Sentimente puternice », în care evidenţiam imensul sentiment de adoraţie pentru Stalin pe care l-am observat şi în tranşeele noastre, şi în Spania, şi printre partizanii francezi. Articolul poate fi pe drept socotit ca făcînd parte din « torentul de saluturi ». Zeificarea acestui om mi s-a părut a reprezenta atunci cimentul societăţii noastre, o garanţie a faptului că ideile lui Octombrie vor fi ferite de duşmani. Nu caut justificări: fără a crede, m-am lăsat acaparat de puterea credinţei generale. În acelaşi timp însă, blestemam credinţa oarbă.

... Eu am găsit totdeauna un imens sprijin moral în munca eroică a poporului meu, în spiritul de sacrificiu de care a dat dovadă el în timpul războiului, în puterea lui de creaţie, izgonită poate sub pămînt, dar revenită la suprafaţă asemenea unor izvoare vii. Versurile nu le-am scris în 1956, ci în 1957—1958, cînd orice ziarist, cît de cît descurcăreţ, putea să mă împroaşte cu hîrdaie de noroi. Eu ştiam însă că pămîntul se învîrteşte, că nu poate exista întoarcere la trecut...

Versurile mele nu se mărgineau numai la acele probleme grele şi complexe pe care le-am avut toţi după 1956. Pentru prima oară începeam să-mi simt vîrsta. Trebuia să învăţ multe de la o ştiinţă care nu se predă în nici o şcoală. Scriam despre un « vecin » pe care îl cunoşteam chiar foarte bine:

Aşteptaţi ! Vă rog mult, aşteptaţi o clipă !
Priviţi ! Dar vă implor, nu priviţi în pripă !
Sub pielea zbîrcită de riduri uzate
Mai viu ca la alţii o inimă bate.

Pentru prima oară am început să mă îndoiesc de materialul de care mi-am legat lunga mea viaţă, de fidelitatea şi precizia cuvîntului. Binenţeles că şi înainte am iubit cu pasiune versurile lui Tiutcev despre tăcere şi adesea repetam în sinea mea: « Taci, ascunde-te şi ţine-n taină », dar frunzele căzătoare cu care îmi începusem prima mea poezie nu reprezentau altceva decît cuvintele goale, neputinţa de a mă exprima. Mi se părea că pot simţi natura cuvîntului, culoarea, mirosul, gingăşia sau asprimea învelişului său, totodată însă simţeam cum aceleaşi cuvinte deveneau de o neputinţă ce înălţa ori umilea. Observasem că nu pot spune ceea ce doresc.

Aceasta nu era doar o recunoaştere a neajutorării mele poetice şi nu era doar autoexprimare.

Într-o nuvelă de I. Grekova, apărută la cinci ani după acele versuri, am întîlnit un dialog între nişte tineri cercetători dintr-un laborator care discutau despre o poezie a mea: « ... Nu-i nouă... lumea mollie... de cuvinte-mprumutate... şi cînd vezi că sorocu îi e... Să răspundă pentru toate... Dezgroapă, da, aşa e mi se pare, dezgroapă... Dezgroapă-n grabă vorbele. Înţelegînd că-s minciună... Pe geam aruncă slovele... Cu gloria împreună...

— Ce-i asta ? Ia stai, ce-i asta ?

— Nu ce, cine, cap sec !

— Bine, cine ?

El e, Ehrenburg »

Mi se pare că în acest fragment am povestit (poate mai superficial şi probabil cu o scăzută expresivitate artistică) despre viaţa mea din acei ani, despre ghemul în care se împleteau fire foarte diferite. Poate că cititorii fac în sinea lor multe alte presupuneri, e firesc, şi nu sînt urmaşii mei dintr-un viitor îndepărtat, ci sînt contemporanii mei.

În româneşte de **ALEXANDRU STARK**

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LIVIA SZÁSZ CÂMPEANU

«The New York Times Book Review» și civilizația cărților

... *«Pentru cel cu timp la dispoziție, o informație: chiar dacă ați citi 135 de cărți pe zi, timp de un an întreg, nu ați reuși să parcurgeți toate cărțile ce sînt publicate anual în Statele Unite. Mai adăugați acestei cifre, care trece de 50 000, cele 100 și mai bine de gazete literare, publicațiile de specialitate, politice și științifice (numai în domeniul sociologiei există 142), precum și magazinele tipărite pe hîrtie lucioasă, din care ediții tot mai mari și mai sclipitoare își sporesc neîncetat numărul, și vă veți putea face o idee despre cît de multe lucrări își găsesc drumul spre tipar.»*

... *«După ediția din 1988 a catalogului* Bowker Annual, *fondul înregistrat de ibrary of Congress cuprinde în prezent 85 895 835 'materiale', incluzînd titluri catalogate, documente de arhivă, manuscrise și microfilme.»*

... *«În fiecare an, conform datelor furnizate de* Books in Print, *încă 70 000 de titluri sînt declarate epuizate; și printre acestea, fără îndoială, sînt îngropate și cărți meritorii. Îi mai pasă oare altcuiva de aceasta în afara Sfîntului Ieronim, protectorul bibliotecilor? Sau, în cele din urmă, a cedat și el și și-a cumpărat un videocasetofon?»*

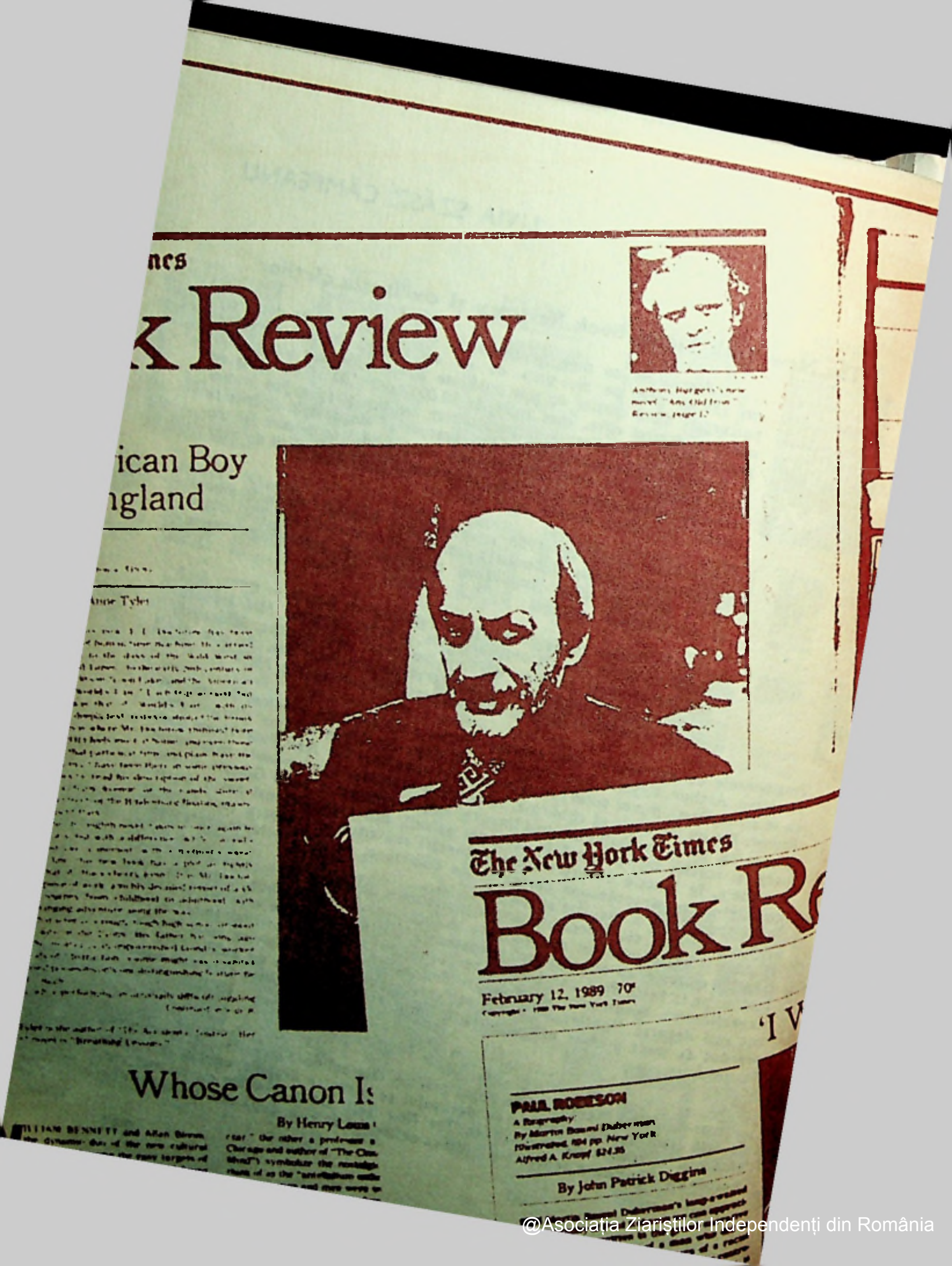
Fragmentele de mai sus au fost extrase dintr-un articol-eseu publicat de criticul american Arthur Krystal sub titlul *On Writing: Let There Be Less (Despre ceea ce se scrie: De-ar fi mai puțin)* în săptămînalul american *The New York Times Book Review*. Ele nu fac decît să confirme, în termeni statistici, dimensiunile exacerbate a ceea ce, de la Marshall McLuhan încoace, ne-am obișnuit a numi Galaxia Gutenberg, și aceasta într-o epocă în care noi galaxii, mai mult sau mai puțin «marconiene», în funcție de arbitrarele etichetări sau titulaturi pentru care spiritul uman și-a avut întotdeauna partea sa de slăbiciune, se luptă pentru supremație într-o nouă eră a civilizației umane.

Se pare însă că, insensibil la prognosticurile fataliste, la ipotezele futuriste și chiar la agresiunile tot mai violente ale noii culturi audio-video, universul cărților își croiește, cu aristocratică indiferență, linia destinului pe care s-a îmbarcat încă de pe la 1440, dînd parcă frîu liber, acum mai mult decît oricînd, impulsurilor expansioniste, tendințelor de auto-proliferare. Iar în acest labirint ce-și împinge tot mai departe frontierele, devin tot mai necesare, pentru un public care și-a pierdut de mult putința exhaustivității, firele Ariadnei, călăuzele care să-l scoată la liman.

●

Într-un peisaj literar atît de bogat precum este cel nord-american în momentul de față (vezi datele furnizate de decupajul ce servește drept preambul la aceste rînduri), o revistă de recenzii ca *The New York Times Book Review* nu mai are nevoie de argumente pentru a-și justifica existența. Ea este, după cum o recomandă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

constant anunțurile publicitare, surprinzătoare prin simplitate și sobrietate într-o societate și o piață ce pun atîta preț pe reclamă, *a must for book lovers* (o necesitate pentru iubitorii de cărți) și *the most influential book magazine in America* (cea mai influentă revistă din America).

Cu o tradiție de aproape un veac, cu un tiraj de aproape 79 000 exemplare, *The New York Times Book Review* pare să fie una din publicațiile săptămînale cu cea mai mare audiență în Statele Unite, dar și peste hotare, adresîndu-se deopotrivă specialiștilor (editori, bibliotecari, librari, critici, cadre universitare etc.), dar și simplilor cititori, iubitorilor de lectură. Structura sa urmărește să satisfacă gusturile și, mai ales, punctele de interes ale celor mai variate categorii de lectori, prin spectrul larg al cărților recenzate (de la istorie, științe sociale, economice și politice pînă la artă, poezie, dramă, roman, scrieri science-fiction etc.), dar și prin rubricile fixe — inepuizabile surse de informații, veritabile buletine de știri despre actualitatea din domeniul cărților.

Cele două secțiuni — *Fiction* și *Non-Fiction* — ale rubricii *In Short (Pe scurt)* cuprind, sub semnături diverse, succinte dar pertinente prezentări ale noutăților editoriale* (Virginia Woolf — *Essays*, vol. III, Andrzej Wajda — *Double Vision: My Life in Film*, Stéphane Mallarmé — *Selected Letters* ș.a.); listele de *best-seller*-uri — pentru edițiile tip *hardcover* și, respectiv, *paperback* —, întocmite pe baza datelor furnizate de computerele programate să prelucreze vînzările de carte pe tot teritoriul Statelor Unite, înregistrează săptămînal curbele spectaculoase sau, dimpotrivă, traiectoriile statornice ale destinelor unor cărți (Salman Rushdie — *The Satanic Verses*, John Irving — *A Prayer for Owen Meany*, E. L. Doctorow — *Billy Bathgate*, Ann Tyler — *Breathing Lessons*, Margaret Atwood — *Cat's Eye*, Danielle Steel — *Star* etc.); pentru o mai judicioasă și extinsă evaluare a titlurilor de interes și o discretă manevrare a opiniei publicului cititor, acestor clasamente li se mai adaugă încă o serie de rubrici: *And Bear in Mind* (cuprinzînd propunerile editoriale pentru alte volume demne de consemnat), *New and Noteworthy* (secțiune dedicată edițiilor *paperback* de George Johnson), *Noted with Pleasure* (spicuiri din ultimele apariții); în spirit democratic, revista mai oferă, în cadrul rubricii *Letters*, o tribună deschisă schimburilor de idei, opiniilor diverse, aprecierilor sau criticilor la adresa articolelor publicate.

Periodic, spre delectarea uneia sau alteia din categoriile de cititori, editorii de la *The New York Times Book Review* mai dedică, prin rotație, cîte o secțiune specială unui anumit tip de literatură, unui domeniu sau gen aparte: *Children's Books (Cărți pentru copii)*, *The World of Science (Lumea științei)*, *Paperbacks* etc., iar bi-anual — vara, în perioada vacanțelor, și iarna, în cea a sărbătorilor — le rezervă tuturor iubitorilor de carte un adevărat regal gazetăresc: ediții cu un număr de pagini substanțial sporit față de obișnuitul 40—50, în care reclamele, sfaturile, recomandările, bilanțurile se revarsă într-o abundență ce pune la grea încercare discernămîntul oricărui amator de lectură.

Dar profilul și mai ales statura revistei sînt date de ceea ce ocupă locul preponderent în sumarul său — recenziile. Realizate cu competență, obiectivitate și profesionalism, acestea consemnează în genere aparițiile cu adevărat meritorii din întregul domeniu anglofon, neomițînd nici acele titluri care, prin intermediul tălmăcirilor și calitatea intrinsecă a originalelor, s-au înscris în circuitul universal de valori și, inerent, își caută făgașuri și în spațiul literar anglo-saxon. Politica de deschidere promovată de editori a dus la transcenderea granițelor literaturilor

* Titlurile citate în acest articol au fost extrase, în exclusivitate, din colecția revistei pe intervalul iarnă-primăvară 1989.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

naţionale, în tentativa, de altfel pe deplină reuşită, de a crea un for cultural deschis, permeabil, care să asigure un dialog fertil al cărţilor, cititorilor şi specialiştilor, o sinteză fecundă, mereu actualizată, a valorilor din universul livresc.

Convieţuiesc, astfel, în paginile celor mai recente numere însemnări despre ultimele evenimente din domeniul traducerilor: Gabriel García Márquez — *Love in the Time of Cholera*, Günter Grass — *Show Your Tongue*, Christa Wolf — *Accident / A Day's News*, Primo Levi — *Other People's Trades*, Cinghiz Aitmatov — *The Place of the Skull*, Juan Goytisolo — *Forbidden Territory (Memoirs)*, André Jardin — *Tocqueville: A Biography*, Mircea Eliade — *Autobiography*, vol. II şi *Youth without Youth and Other Novellas*, ed. Roger Chartier (introd. de Phillippe Ariès) — *A History of Private Life*, vol. III *(The Passions of the Renaissance)* etc., alături de aprecieri ale unor cărţi din aria anglo-saxonă: William James — *Manuscript Letters*, Phillip Larkin — *Collected Poems*, Margaret Foster — *Elizabeth Barrett Browning: A Biography*, Ishmael Reed — *The Terrible Threes*, Alice Walker — *The Temple of My Familiar*, Cynthia Ozick — *Metaphor and Memory* (essays), Frank Brady — *Citizen Welles: A Biography*, *The Oxford English Dictionary*, 20 vol. (articol semnat de criticul Hugh Kenner !), John Rewald — *Cézanne and America*, John Steinbeck — *Working Days: The Journals of the « Grapes of Wrath »*, Kingsley Amis — *Difficulties with Girls*, Melvyn Bragg — *Richard Burton: A Life*, Saul Bellow — *A Theft* (recenzie semnată de Joyce Carol Oates !), John Updike — *Self-Consciousness: Memoirs*, Seamus Heaney — *The Government of the Tongue: Selected Prose* 1978—1987, E. L. Doctorow — *Billy Bathgate* (recenzie semnată de Ann Tyler !) etc., precum şi eseuri pe teme diverse: Peter Gay — *Sigmund and Minna? The Biographer as Voyeur* (despre corespondenţa dintre Sigmund Freud şi Minna Bernays, recent devenită accesibilă cercetătorilor), George Plimpton — *Across the River and into Harry's Bar* (despre parodierea scrierilor lui Hemingway) şi meditaţiile originale semnate de unul din cei mai prolifici editori ai revistei, Anatole Broyard.

Cît despre autorii articolelor — cadre universitare, critici, specialişti în domenii diverse sau chiar scriitori profesionişti —, prin tonalitatea şi stilurile diferite, perspectivele şi unghiurile variate, ideile şi concepţiile inedite, dau o coloratură cu totul particulară şi marchează specificul publicaţiei. Pe de altă parte, constanta şi fireasca intersectare de semnături celebre, ale unor personalităţi a căror consacrare a depăşit de mult frontierele continentului american, intrînd deja pe teritoriul universalităţii culturale, fixează dimensiunea profesionalismului şi competenţei promovate de forum-ul revistei (Thomas Pynchon, Ann Tyler, Arthur Miller, Robert Coover, Louis Auchincloss, Joyce Carol Oates, Gilbert Sorrentino, Primo Levi, Erich Segall, David Unger, Anthony Burgess, Edward Hirsch, W. S. Merwin, Edna O'Brien, Peter Ackroyd, Octavio Paz, Russell Banks etc. — pentru a nu cita decît din apariţiile ultimilor doi ani). Nota comună, nicăieri explicit rostită dar sensibil omniprezentă, pe care, în ciuda acestei pluralităţi de voci şi opinii, o împărtăşesc colaboratorii revistei şi care, prin mijlocirea editorilor ei, se degajă în flux continuu spre cititori, izvorăşte din acea înţelegere a menirii cărţii şi a rostului celor ce şi-au făcut meşteşug din propăşirea ei, pe care unul din cărturarii veacului al XVI-lea, Francis Bacon, a formulat-o în cîteva vorbe simple, mereu valabile: « Nu ceti pentru a contrazice au tăgădui şi nici spre a crede fără a cerceta, şi nici spre a afla prilej de vorbă au conversaţiune, ci numai spre a cumpăni şi cugeta. Unele cărţi sînt făcute spre a fi gustate, altele înghiţite şi numai puţine spre a fi rumegate şi mistuite; adică unele cărţi trebuie cetite doar în parte; altele cetite fără prea multă osîrdie, iar numai cîteva se cuvin cetite în întregime, cu multă luare-aminte şi sîrguinţă. »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

IERUSALIM

GEO ȘERBAN

Zig-zag în perimetrul « Ariel »

Deunăzi, la împlinirea a 25 de ani de existență, — aproape concomitent cu *Secolul 20* — *Ariel* a avut parte, firește, de evocarea începuturilor sale. Revista, impecabilă tipografic, de astăzi, a fost precedată de un modest buletin de « noutăți culturale », conceput să țină la curent străinătatea cu primii pași ce se făceau, în tînărul stat israelit, pentru înjghebarea unei mișcări autohtone literare și artistice. Trecerea la statutul de revistă, la începutul anilor '60, păstra încă amprenta romantică a pionieratului, concretizată chiar în ambianța de lucru, dat fiind că importantul minister tutelar continua să-și aibe sediul în niște mici căsuțe, semi-barăci, înșirate pe o peluză în inima Jerusalimului, incredibil de puțin conformist, mai curînd aducînd a *kibutz*. Cuvîntul este folosit de însăși Ruth Debel în succintul istoric pe care-l schițează din perspectiva fondatorilor. (*Ariel* nr. *67—68/1987*). Desigur, nu e vorba doar de aspectul exterior al așezării în spațiu, ci de combustia lăuntrică, de entuziasmul, spiritul de inițiativă și dăruirea puse la contribuție pentru ca proiectul să capete consistență și să cunoască, treptat, împlinirile așteptate. De altminteri, cititorii vor constata pe parcurs că destui dintre autorii popularizați în *Ariel*, fie cu grupaje lirice, fie cu proze ori fragmente dramatice, au la activul lor un stagiu definitoriu la școala *kibutz*-ului. Este, în primul rînd, cazul romancierului Amos Oz, ale cărui cărți (uneori integral nutrite din practica de kibutznic a autorului) circulă în multe limbi, inclusiv în românește (*Soțul meu, Mihael*). Sînt poeți, ca Ayin Hillel, ca Anadad Eldan sau Amos Levitan, născuți în asemenea colectivități de muncă iar alții care li s-au integrat pe parcurs: Joseph Ezekiel, Yehudit Kafri, Amir Gilboa și alții. Astfel de detalii biografice nu rămîn fără răsfrîngeri în operă și, în genere, asupra orientărilor literare, destul de diverse, din interiorul cărora străbate constant la suprafață un filon realist, impregnat de febra participării la un prezent ce solicită, deopotrivă, înzestrarea personală și energiile tuturor. Așa cum s-a structurat, cu timpul, *Ariel* are în vedere relieful individualităților în toate domeniile de creație, — literatură, teatru, arte plastice, muzică, balet, film, fotografie, — pe fondul aspirațiilor unanime spre afirmarea unei spiritualități specifice, în virtutea contribuțiilor de foarte variate sorginți. O dialectică nuanțată a intersectărilor, interferențelor și asimilărilor ocupă întreg ecranul actualității, condamnă monotonia, schematismul și, măcar teoretic, previne împotriva provincialismului.

Are rostul său catalizator faptul că precursorii imediați ai literaților înainte citați sînt un Haïm Naham Bialik (n. 1873 în Ucraina, mort la Tel Aviv, în 1934) sau un Shmuel Yoseph Agnon (n. 1888 în Galiția, dispărut în 1970, după ce prilejuise literaturii israeliene omagiul unui premiu Nobel), care aduceau cu ei experiență matură deja, intrată ca element constitutiv în creuzetul cel nou. Factori competitivi extrem de diferiți au intrat într-un îndelungat proces osmotic, asupra căruia *Ariel* îndreaptă atenția cititorilor, atît prin paleta largă a textelor selectate,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cît şi prin comentarii adecvate, incluzînd profiluri de personalităţi (« Bialik, hic et nunc », nr. 59/1985 — « Universul Elsei Lasker-Schüler », nr. 37/1976 — « Exilul şi izbăvirea în Legendele Israelului de Amos Oz », nr. 47/1978 — « Poezia Zeldei », nr. 65/1986 — « Aharon Appelfeld, romancier neînţeles », nr. 61/1985 şi, în acelaşi număr, « Yehuda Amichaï, poetul prozator »), sinteze pe probleme, eseuri pe o bază comparatistă mai cuprinzătoare (« Între tradiţia evreiască şi cultura occidentală », nr. 38/1976), în care se confruntă mitologicul şi parodicul, sacralul şi profanul, alegorismul de tip tradiţional cu sincronismul de factură modernă (relaţia, de pildă, dintre Agnon şi proza scandinavă), în doze şi la intensităţi ce traduc, de la caz la caz, resursele originalităţii autentice. Exegeze savante, îndreptate asupra izvoarelor de adîncime, privesc relaţiile complexe cu lumea arabă, fie prin decelarea amestecului de iudaism şi islamism încă de pe vremea dinastiei Omeyzilor, fie prin relevarea cîtorva prezenţe arabe pregnante, precum Emil Habeebi, Jamal Ou'war, Mahmud Darweesh, Mustafa Murar, Muhamad Ali Taha, Samih al Kassem, cu un loc bine definit pe eşichierul actualităţilor editoriale din Israel (nr. 45—46/1978). Există şi autori, (e cazul lui Anton Shammas), care scriu atît în arabă, cît şi în ebraică. Subiect de reflecţie erudită, aceste relaţii, atestate istoric, furnizează astăzi materie de inspiraţie epică, după cum se întîmplă în paginile lui Binyamin Tammuz. Uneori, autorii înşişi sînt invitaţi să-şi expună programul de creaţie, concepţia, viziunea în raport cu ansamblul evoluţiei literare. Interesante « confesiuni » semnau, mai de mult, prozatorul Aharon Megged şi poetul Ezra Zussman (nr. 29—30/1973—74), unul cu un ochi mai critic, celălalt mai nostalgic-afectiv, dar amîndoi preocupaţi de identitatea ficţiunii artistice şi îndreptăţirea ei să se emancipeze de servituţile trăirilor brute, fiind, în acelaşi timp; datoare să răsfrîngă asupra realităţii un plus de substanţialitate.

Număr după număr, prozele, poeziile incluse în *Ariel* reprezintă o panoramă dinamică, lăsînd să se întrevadă direcţiile efectiv prolifice de dezvoltare, repere constante şi voci distincte. Povestirile lui Uri Orlev, invadate de obsesiile ghetto-ului varşovian, se disting net de naraţiunea meticuloasă a lui Ya'akov Shabataï, din păcate dispărut de tot tînăr, în 1981, încît cel de al doilea roman al său, considerat ca moment de răscruce, urma să-i apară postum. Mediul Tel Aviv-ului din anii '70 se vede, aici, reflectat nu fără anume sarcasm. Prin revenire, în decursul anilor, cîteva registre poetice ajung să se fixeze în memorie, un Shlomo Tanny, cu peisagiile sale filtrate crepuscular, un Aharon Amir, meditativ pe firul preceptelor biblice sau Moshe Dor, receptiv la apelul evenimentelor, care scria vibrante versuri în ziua semnării tratatului de pace dintre Israel şi Egipt (cf. nr. 59/1985).

Ecoul textelor este amplificat de plastica bogat reprezentată în fiece număr. Cîteodată, are loc un spectaculos dialog, ca atunci cînd Yehuda Amichaï se însărcinează să comenteze liric tablourile lui Ivan Schwebel şi să extragă din paleta lor intens colorată portretul artistului. La rîndul său, graficianul Moshe Gershuni s-a încumetat să traducă în limbaj plastic versurile lui Bialik (avea, într-adevăr, nevoie de curaj, întrucît, anterior, ediţiile poetului au dat ocazia unor celebre ilustraţii, ca acelea semnate de Marc Chagall). Similară situaţia plasticianului Israel Hadany, care aduce un ingenios elogiu literaturii prin tratarea cărţii ca obiect. Dialogul este întreţinut şi printr-o comunicare subterană de afinităţi, de motive identice sau cu încărcătură asemănătoare; în litografiile lui Hermann Struck prinde viaţă o tipologie de esenţa celei descrise de Agnon, iar în linia fermă a lui Reuven Rubin răzbate voinţa de auto depăşire constructivă a epocii de pionierat, bogat răsfrîntă în opere literare, ca şi într-o anume etapă a filmului. (Într-o vedere de ansamblu, « 40 de ani de cinema în Israel », nr. 71—72/1988, se încearcă

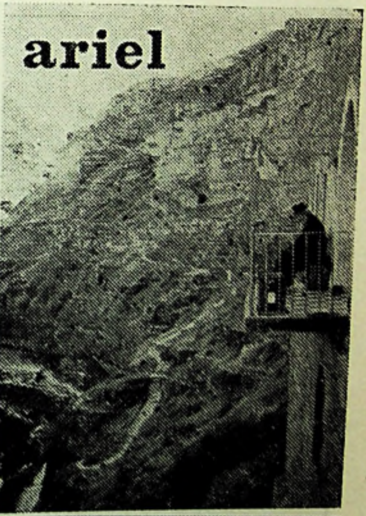
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

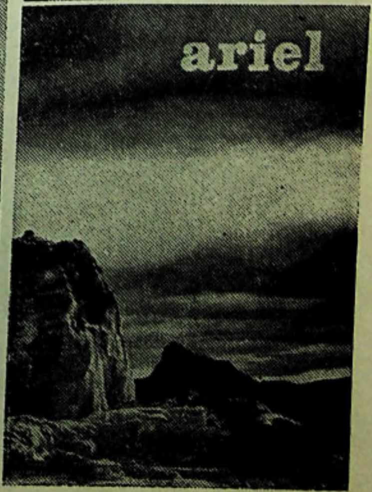
o periodizare sugestivă şi pentru mersul literaturii, fiind vorba de un efort identic de asumare a responsabilităţilor şi de vamă plătită în comun poncifelor, tiparelor uniformizante, prejudecăţilor simplificatoare). Idealul durabilităţii, pe deasupra dificultăţilor inerente, angoaselor de moment, schemelor sumare, publicitare, îşi află expresie monumentală în sculptura lui Dani Karavan (n. 1930 la Tel Aviv), şi el trecut, ca atîţia alţii, prin experienţa *kibutz*-ului. Ansamblul creat de Karavan în memoria luptătorilor ce s-au sacrificat în deşertul Neghev şi implantat în zonă, în proximitatea oraşului Beer-Sheva, impresionează prin modernitatea îndrăzneaţă aliată cu conotaţii adînc înrădăcinate în cultura Orientului apropiat. O vedere aeriană, reprodusă de *Ariel* nr. 29—30/1973—74, denotă caracterul simfonic al reunirii de volume (con, sferă, piramidă, paralelipiped), şerpuitor prelungite pe orizontală ori ţîşnite vertical; fotografia este luată în plină zi, cînd umbrele proiectate de soarele intens atenuează duritatea betonului, dar totodată subliniază, pe fondul nisipurilor aride, nestatornice, voinţa vitală, perenitatea infuzată graţie creaţiei.

Surpriza este, odată ajuns în preajma monumentului, să constaţi că dimensiunile sale uriaşe nu sînt deloc strivitoare pentru privitor. Aproape că te invită să-l mîngîi, să-i dai ocol, să-l abordezi din toate unghiurile, să i te încredinţezi ca unei forţe protectoare şi, astfel, el probează a nu închipui un omagiu abstract, rece, ci o invitaţie grăitoare la reculegere şi căutare de sine pentru a descoperi acel elan benefic, acele resorturi fireşti, favorabile comunicării umane. Mi-a apărut la orizont pe neaşteptate şi privirile l-au fixat cît s-a putut de mult şi după ce autobuzul îl depăşise, văzîndu-şi mai departe de drumul ce ne ducea, întregul grup de turişti, spre Eilat pînă la capul Sharm el Sheik şi apoi în interiorul selenar al Sinaiului către ilustrul aşezămînt bizantin, Santa Catherina. La capătul zilei următoare, pe o noapte cu lună plină, urcam muntele Sinai aşa ca răsăritul să ne prindă pe culme şi să apucăm să coborîm pînă se instalează căldura, ucigătoare, de cum soarele se ridică. Lumina roşiatică a zorilor împrumuta contururi fantastice crestelor; alături, pelerini sud-americani, sosiţi pe alte poteci, intonau imnuri de slavă în ritmuri străvechi, poate incaşe, poate maja, puse în slujba unor credinţe ulterioare accesibile şi nouă; drept la picioare, între zidurile de cetate medievală, lăcaşul bizantin ferecat, conştient parcă de avuţiile sale inestimabile, între care preţioase odoare de provenienţă moldo-valahă, de care mă mai despărţeau doar cîteva ore: uşi sculptate în stilul inconfundabil, fastuos, brîncovenesc, opuri ieşite din primele noastre tiparniţe, ferecături de argint lucrate de meşteri de la noi ! Timpuri şi seminţii dîndu-şi mîna în pofida contingenţelor de atîtea ori vrăjmaşe, absurde ! Mă întorceam din periplul sinaiot, în vechiul Jerusalim, nerăbdător să-i calc fiece piatră, grijuliu să-i recepţionez mesajul numeroaselor vestigii de culturi şi civilizaţii suprapuse, coexistente, spre a ofili orice stupidă aroganţă de supremaţie.

Amintirile acelei călătorii le împrospătez şi le ordonez, ca cititor al lui *Ariel*. Înţeleg, acum, prea bine ponderea apreciabilă acordată arheologiei în corpul revistei. După cum se îndreaptă reflectoarele meditaţiei contemporane asupra moştenirii lui Maimonide, se comunică rezultatele săpăturilor sistematic efectuate în deceniile ultime. Excelente fotografii transportă cititorul la faţa locului, pînă sub zidurile încărcate de istorie sau în muzeele unde obiectele recoltate rămîn să vorbească tuturor generaţiilor de aici înainte. *Ariel* dedica, nu de mult, un caiet al său muzeului cel mai important din Jerusalim (nr. 60/1985), dar însăşi colecţia revistei, pe întinderea a peste 25 de ani de existenţă, edifică un instructiv şi incitant « muzeu imaginar ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România





@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Compania « Batsheva »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ALINA LEDEANU

Ethos şi vitalitate

În 1971, Festivalul Internaţional de la Paris marca, în lumea dansului, apariţia unui fenomen de-a dreptul exploziv prin nivelul profesional şi ecourile unanime. Tînăra companie israeliană « Batsheva » cucerea trei medalii de aur: una pentru întregul ansamblu, o alta pentru Ehoud Ben-David, ca cel mai bun dansator şi, înfine, cea de a treia pentru Rina Schenfeld şi Rahamim Ron, declaraţi cea mai bună pereche. În anii care au urmat, condeie strălucite precum Clive Barnes, Anna Kisselgoff, Claude Sarraute, au salutat apariţia unui stil coregrafic inconfundabil — acela israelian —, care îmbina vitalitatea cu dimensiunea morală.

Asemenea fenomene sînt deobicei rodul unei şcoli, al unei tradiţii. Constituia dansul o zestre pentru acest popor cu o cultură multimilenară dar o independenţă naţională de numai cîteva decenii? Hrănită de extazul străvechilor dansuri sacre, influenţată de principalele curente artistice ale secolului, aşa cum pătrunseseră ele prin valurile de imigranţi, coregrafia israeliană a beneficiat şi de prezenţa unor personalităţi americane şi europene. Cît despre cunoaşterea sa în afara hotarelor ţării, un merit considerabil revine publicaţiei *Ariel*, creată la Ierusalim în 1962 şi difuzată în patru limbi de mare circulaţie, cu scopul de a oferi lumii imaginea principalelor evenimente culturale naţionale — fie ele literare sau artistice.

Prezent cu o mare frecvenţă în paginile revistei, domeniul coregrafic a fost abordat cu scrupul istoric, cu dorinţa de a surprinde, în efervescenţa generală, specificul fiecărei companii. Mai mult, dansul a fost abordat şi din perspectiva sa teoretică. Astfel, în nr. 33/1975, comentînd spectacolele « Grupului de dans Cameral » condus de Noa Eschkol, cunoscută pentru experimentele sale în direcţia unei esenţializări a mişcării, pentru tentativa de a elibera dansul de simbolismul reprezentaţiei de tip teatral, Zvi Yanaï analizează sub aspect filosofic, matematic şi coregrafic « Sistemul de notare pentru eliberarea mişcării » conceput de Noa Eschkol şi Abraham Wachman. Exprimînd mişcarea circulară, acest sistem, aplicabil în studiul limbajelor neverbale, oferă nu numai posibilitatea de a compara diversele stiluri de dans, dar permite dansatorilor să găsească noi combinaţii de mişcări, « neconsacrate » prin tradiţie şi care, altfel, « ar rămîne închise în materialul brut al mişcării ».

Într-un moment de bilanţ, marcînd a treizecea aniversare a statului Israel, Naomi Doudaï, romancieră şi profesoară la Universitatea « Bar Ilan » realizează, în nr. 45—46/1978, o trecere în revistă a întregii mişcări coregrafice naţionale, pornind de la confruntarea, în anii '20—'30, dintre şcoala clasică, de tradiţie rusă, şi cea modernistă, de provenienţă germană, aceasta din urmă reprezentată glorios de Gertrud Krauss, marea autoritate (la acea dată) în materie de dans modern. Trecînd în revistă principalele trupe profesioniste, autorea se opreşte în primul rînd asupra companiilor « Batsheva » şi « Bat Dor », create prin generosul aport al unui mecena — baroana Bethsabée de Rothschild —, prima dintre companii beneficiind periodic de prezenţa efectivă a Marthei Graham, numită, o vreme, consilier artistic al trupei. Dar colaborarea unor coregrafi străini — insistă comentariul — nu trebuie să ducă la ideea că dansul ar fi fost, în Israel, o artă « de import »; crearea compa-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

niilor « Batsheva » şi « Bat Dor » răspundea unei nevoi organice de exprimare a energiilor locale, a unei vitalităţi *sabrah* împletită cu un ancestral sentiment al sacrului, cu o « mistică a mişcării ». Alături de Martha Graham, Jerome Robbins, Antony Tudor, Alvin Ailey sau Rudy van Dantzig, coregrafi dansaţi de cele două companii, figurează numele colegilor lor israelieni, Gene Hill Sagan, Mirali Sharon, Moshe Efrati, Rahamim Ron, Rina Yerushalmi.

Naomi Doudaï se referă, în continuare, la cele trei companii născute, mai mult decît toate celelalte, dintr-o zestre naţională specifică: « Compania de dans a *Kibutz*-ului », « Kol Demama » şi « Teatrul de dans Inbal ». Aceasta din urmă, cea mai veche trupă profesionistă a ţării, creată de coregrafa, compozitoarea şi scenografa Sara Levi-Tanaï curînd după înfiinţarea statului Israel, exploatează folclorul evreilor yemeniţi, sursele biblice şi tradiţiile lor religioase. Impasul în care trupa intrase prin anii '70, adică exact atunci cînd un ansamblu de balet modern ca « Batsheva » demonstra lumii că poate îmbina elementul specific cu acela de receptare şi integrare într-un flux occidental, prilejuieşte autoarei interesante speculaţii în jurul unor probleme-cheie ale ţării, recomandînd nu numai o aprofundare a tradiţiilor locale, un stil propriu Mediteranei Orientale, ci şi « orientări originale imprimate tendinţelor orientale », care « ar permite rezolvarea uneia din problemele socio-culturale cele mai serioase ale acestei ţări, anume prăpastia dintre Orient şi Occident ».

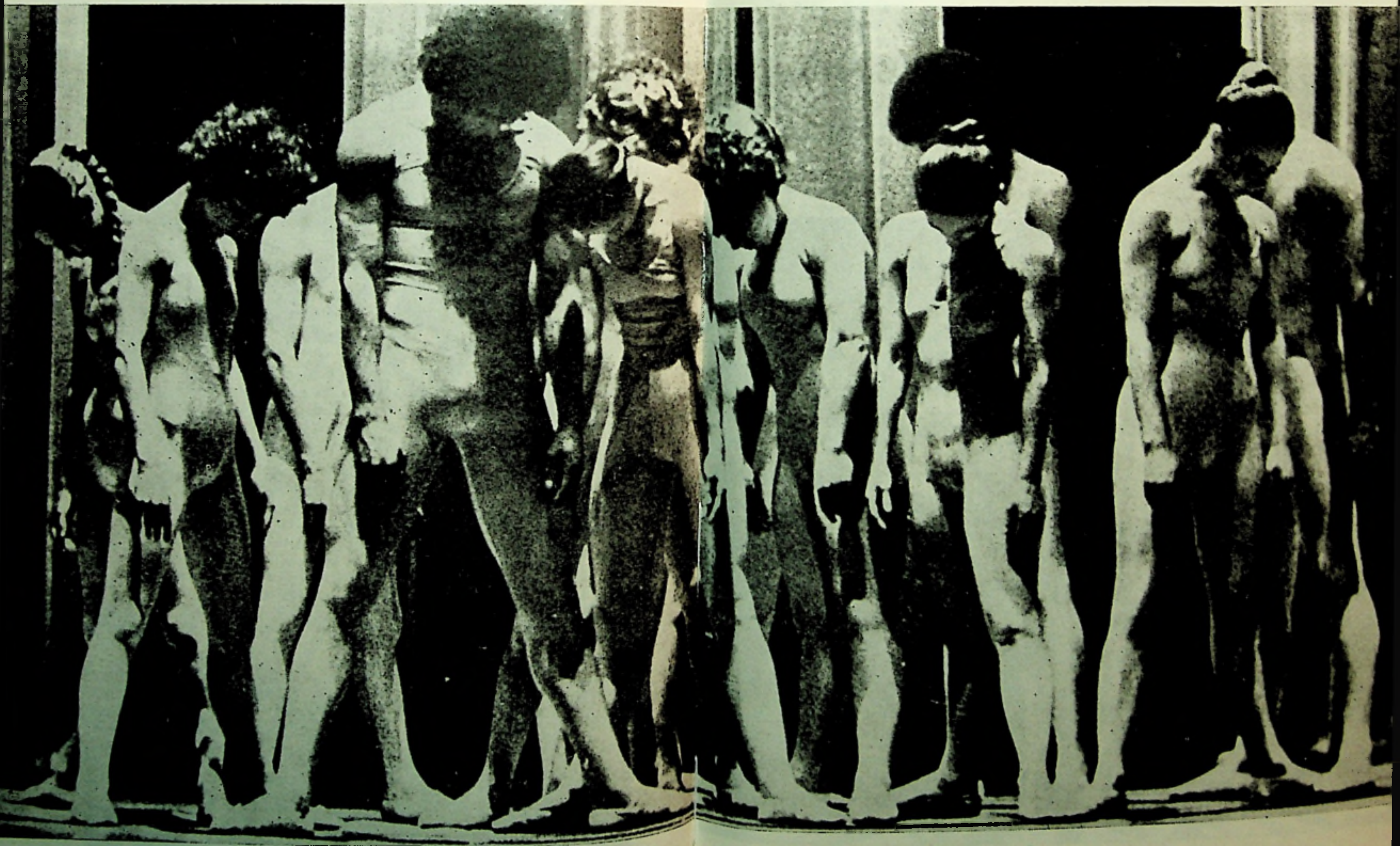
Dacă pledoaria prozatoarei Naomi Doudaï pentru integrarea « ritmurilor şi pulsaţiilor seculare ale Mediteranei Orientale la tendinţele contemporane » se baza pe o prezentare sintetică a peisajului coregrafic naţional, o voce competentă a criticii coregrafice israeliene, Dora Sowden, va realiza, începînd din 1983, de-a lungul cîtorva ani, un adevărat ciclu, în revista *Ariel*, dedicat marilor trupe profesioniste de dans: « Kol Demama » (nr. 55/1983), « Compania de dans a *Kibutz*-ului » (nr. 58/1984), « Bat Dor » (nr. 59/1984), « Baletul Israelului » (nr. 62/1985), « Batsheva » (nr 65/1986), « Inbal » (nr. 70/1987).

Insistînd şi ea asupra caracterului absolut unic al celor trei companii (« Inbal », « Compania de dans a *Kibutz*-ului » şi « Kol Demama »), Dora Sowden ne revelă, implicit, dincolo de ineditul unor situaţii, coordonata etică ce guvernează specificul ultimelor două; cu un repertoriu care cuprinde coregrafii de Anna Sokolow, Gene Hill Sagan, Jiri Kylian şi o serie de nume israeliene, « Compania de dans a *Kibutz*-ului » e alcătuită din membri ai unor *Kibutz*-uri şi *Moshav*-uri, comunităţi agricole sau industriale organizate după legea « toţi pentru unul şi unul pentru toţi ». Succesele obţinute la Paris, Londra, Bruxelles, în Olanda, în Italia sau în Scoţia pentru dansul modern, practicat la cel mai înalt nivel profesional, nu par a fi alterat principiile de conduită colectivă ale acestei trupe, cu sediul în *Kibutzul* Gaaton din Galileea Occidentală. Conducătoarea ei artistică, Yehudit Arnon, formată la şcoala lui Kurt Joos, apoi de Noa Eschkol şi Gertrud Kraus, poartă încă, tatuat pe braţ, numărul de fostă deţinută în lagărul de concentrare de la Auschwitz şi este, ea însăşi, membră fondatoare a *Kibutz*-ului Gaaton.

O situaţie şi mai aparte, ţinînd aproape de miracol, ne oferă ansamblul « Kol Demama » (însemnînd în ebraică « Sunet şi Tăcere ») condus de Moshe Efrati, una din figurile marcante ale dansului israelian. Absolvent al Academiei de dans « Rubin » din Ierusalim, cu studii solide la şcoala Marthei Graham din New York şi prim balerin în trupa « Batsheva », a semnat coregrafii dansate de mari trupe europene: « Baletele Contemporane » din Franţa, « Baletele Flamande » (în a căror interpretare publicul bucureştean l-a aplaudat, cu cîţiva ani în urmă, coregrafia « Endor »), sau israeliene: « Inbal », « Baletul Israelului », « Batsheva », « Kol Demama ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

◀◀ Arieh Borstein şi Amnon Damti în *Inspiraţie*. Coregrafia Moshe Efrati *(Kol Kemama)*

◀ *Kol Demama* interpretînd *Texturi*, o coregrafie de
▼ Moshe Efrati inspirată de textul lui Martin Buber, pe muzică de Ami Maayani

« Compania de dans a Kibutz-ului » ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În 1965, directorul general al Asociaţiei surdo-muţilor din Israel, în dorinţa de a oferi acestei categorii de handicapaţi căi noi de realizare fizică şi artistică, îl roagă pe Efrati să compună pentru ei coregrafii care să depăşească simplele dansuri folclorice. Departe de a se gîndi, iniţial, să formeze cu cei cîţiva tineri selecţionaţi o trupă, Efrati concepe anume o metodă bazată pe indicatorii vizuali şi pe vibraţiile declanşate de lovirea unui baston în podea, inventă chiar o maşină emiţînd vibraţii transmise astfel spre picioarele dansatorilor. « *Kol Demama Vemahol* » (« Sunet, Tăcere şi Dans ») e titlul cărţii lui Moshe Efrati, în care acesta îşi împărtăşeşte propria experienţă de inventare a unui nou limbaj substituit sunetelor şi muzicii: « Nu sînt nici asistent social, nici terapeut, sînt coregraf. Ceea ce mă interesează e să ofer un debuşeu energiilor şi personalităţii dansatorilor, rămînînd însă în domeniul artei ». Ansamblul « Demama » (Tăcere), format în 1976 din handicapaţi, va trăi o experienţă şi mai interesantă, aceea a colaborării dintre dansatorii surzi cu cei normali. Aşa va lua naştere, în 1978, compania « Kol Demama ».

Prezentă, la început, doar ca o curiozitate, cu ocazia unor congrese internaţionale, « Kol Demama » s-a bucurat apoi de un imens succes în turneele din Belgia, Franţa, Italia, Canada, R. F. Germania. La Paris, Claude Beignères scria în « Le Figaro » despre dansatorii trupei lui Efrati că « par neîncetat înrădăcinaţi într-o etică bîntuită de toate viziunile ebraice / . . . / Această trupă ne permite să descoperim nu numai dansatori, ci şi o întreagă civilizaţie ».

Impresionat de bucuria cooperării pe care o transmit trupurile dansatorilor de la « Kol Demama », aflate într-o osmoză perfectă care nu mai îngăduie vreo distincţie între handicapaţi şi restul trupei, Clive Barnes scria în *New York Post*, cu ocazia turneului din 1985 al originalei companii: « Aspectul cel mai fascinant al trupei israeliene « Kol Demama » . . . e poate acela că întrebarea evidentă pe care ţi-o pui în legătură cu ea devine lipsită de sens ».

Dansul este prezent şi în numărul festiv al revistei *Ariel* (71—72/1978) dedicat celor 40 de ani independenţi ai statului Israel. Într-un sumar cu nume reprezentative alături de clasicii Bialik şi Agnon, de consacratul Amos Oz, de florilegiul poetic « Eretz Israel » sau de comentariul lui Michel Eliai despre apariţia în editura franceză « Actes Sud » a *Arabescurilor* — romanul scriitorului arab de limbă ebraică Anton Shammas, — Giora Manor, dansator şi critic dramatic, autorul unor cunoscute lucrări despre istoria dansului, semnează un articol de fină pătrundere a demersului actoricesc, scris într-un stil alert şi bogat în informaţii revelatoare. « Între două lumi: Dybbuk » se intitulează textul, încărcat de conotaţii. Între lumea teatrului şi cea a dansului, între tradiţia esoterică judaică şi cultura europeană, piesa lui An-Ski e urmărită istoric, din momentul traducerii ei în limba rusă de către Bialik, pentru a fi montată în 1922 de regizorul sovietic Vahtangov la « Studioul Habimah ». Manor insistă asupra valenţelor coregrafice ale montării moscovite, care, prin « densitatea fizică unică » şi prin originalitate îl plasează pe Vahtangov, *avant la lettre*, în linia *Tantztheater*-ului contemporan, reprezentat de Pina Bausch, Maguy Marin, Reinhild Hoffmann.

Ne sînt oferite, apoi, cronologic, diversele adaptări coregrafice ale piesei lui An-Ski, de la cele semnate de Anna Sokolow şi Rina Yerushalmi pînă la acelea realizate de Jerome Robbins şi Maurice Béjart. Un loc aparte îl ocupă prezenţa acestuia, cu *Dybbuk* dansat de Baletul din Lausanne la Festivalul Israelului din 1988.

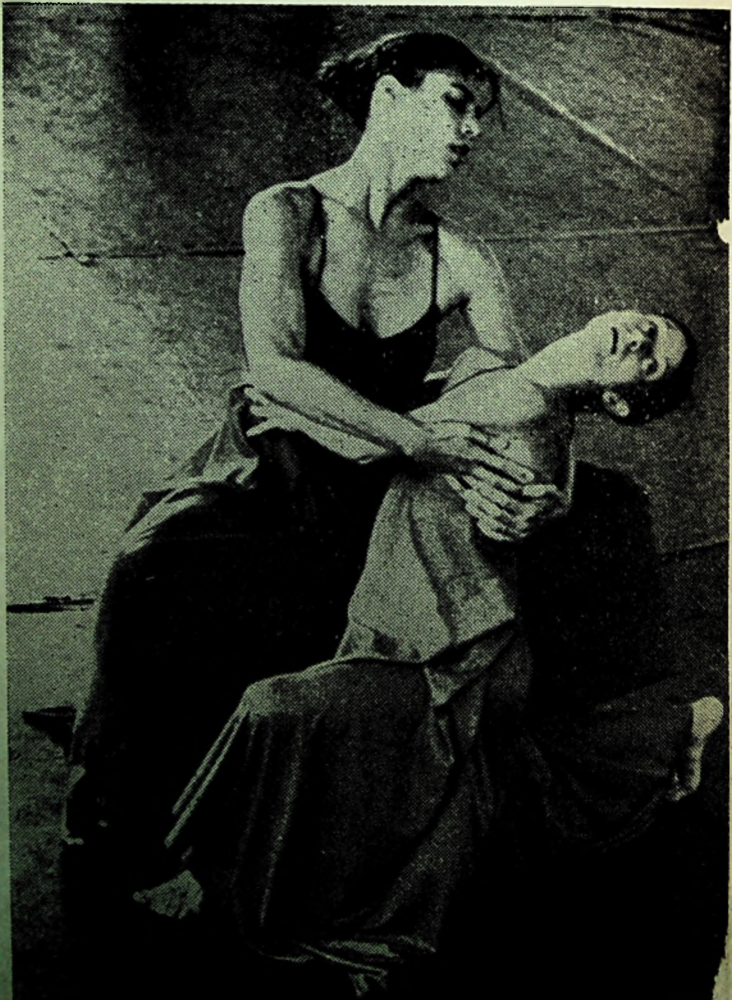
Alături de secvenţele din spectacol ilustrînd evenimentul, alături de minunatele fotografii de arhivă fixînd momente ale montării sovietice sau israeliene, am descoperit, cu plăcută surpriză, o imagine dintr-un mai vechi spectacol, din 1976, cu *Dybbuk*, pe scena Teatrului Evreiesc de Stat din Bucureşti.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Dybbuk în regia lui Evgheni Vahtangov la «Studioul Habimaeh» cu Hannah Rovina în rolul Leei (Moscova, 1922)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA GRAFICĂ
SANDA GUSTI

CORECTURA
LIDA IGIROŞIANU

TIPĂRIT LA
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ
ARTA GRAFICĂ

Secolul 20

Nr. 7-8-9/87

REDACŢIA: CALEA VICTORIEI, 115. TEL. 50.64.35
ADMINISTRAŢIA: CALEA VICTORIEI 115. TEL 50.74.96
BUCUREŞTI

Lei 51

43804

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România